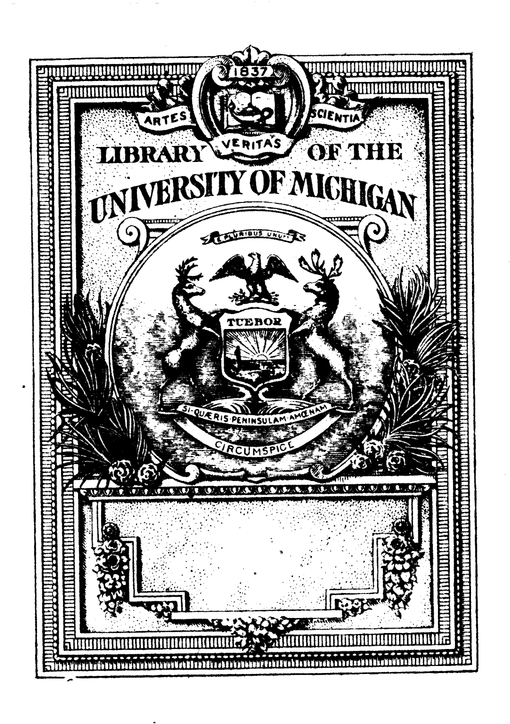
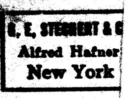
Rothe
Die Ilias
als Dichtung


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI·QUÆRIS·PENINSULAM·AMŒNAM
CIRCUMSPICE





Die Ilias als Dichtung

von

Carl Rothe.

> Dieses Gedicht hat die Wunderkraft wie die Helden Walhallas, die sich des Morgens in Stücke hauen und Mittags sich wieder mit heilen Gliedern zu Tische setzen.
>
> Goethe.



Paderborn.
Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.
1910.



Meinem hochverehrten Lehrer

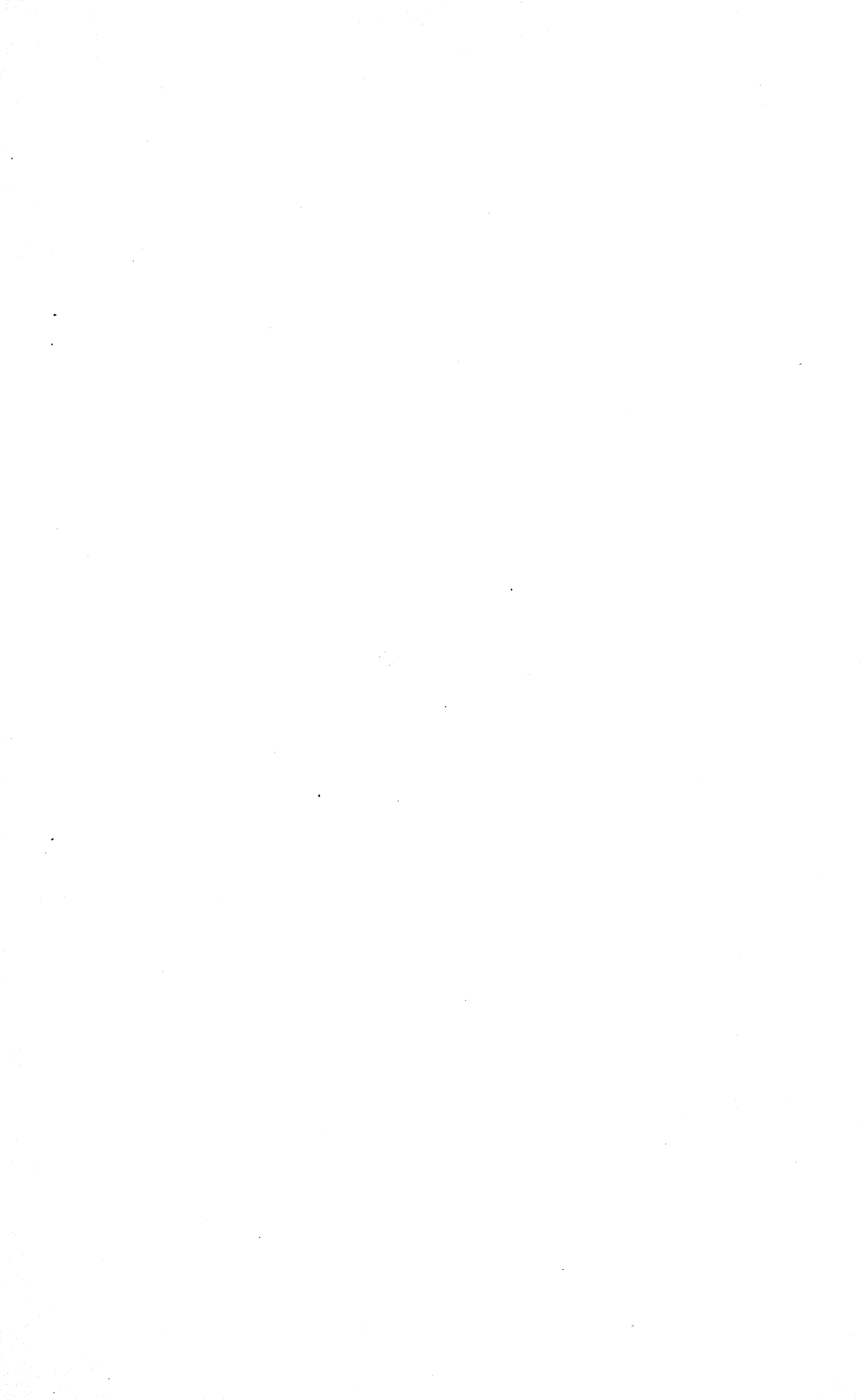
Herrn Geheimen Regierungsrat

Johannes Vahlen

zum achtzigsten Geburtstage

in aufrichtiger Dankbarkeit

gewidmet.



Vorwort.

Seit dem Erscheinen meines Programms „Die Bedeutung der Widersprüche für die Homerische Frage“ ist immer wieder besonders von Lehrern, die Homer zu erklären hatten, die Aufforderung an mich ergangen, die ganze Dichtung Homers in dem Sinne zu behandeln, wie in dieser Schrift verschiedene Stellen erklärt waren. Ebenso wurde von Homerforschern der Wunsch geäußert, daß ich die vielen Bemerkungen in den Jahresberichten über Homer, die ich seit dreißig Jahren gebe, zusammenfassen möge, damit ihre Benützung erleichtert werde. An die Ausarbeitung aber einer solchen Schrift zu gehen, hinderte mich nicht nur reichliche andere Tätigkeit, sondern auch die Wahrnehmung, daß fortgesetzt neue Ansichten über die Entstehung der homerischen Gedichte aufgestellt wurden, so daß die Zeit zu einer abschließenden Arbeit noch nicht gekommen zu sein schien. Namentlich erweckten die Ausgrabungen die Hoffnung, daß sie ein neues Licht über die Gedichte verbreiten würden. Aber so sehr auch durch diese neuen Funde unsere Kunde von dem vorgeschichtlichen Leben der Griechen bereichert ist, für die Entscheidung der Frage, wie die homerischen Gedichte entstanden sind, haben sie nichts Wesentliches beigetragen.

Dagegen hat die gründliche Untersuchung über die Eigenart der Dichtung gerade in den letzten Jahren immer mehr die Erkenntnis reifen lassen, daß ihre Einheit nur das Werk eines bewußten, planvollen Schaffens sein kann. Nur darüber gehen die Ansichten auseinander, ob der Schöpfer dieser Einheit ein nüchterner, mehr oder weniger geschickter „Redaktor“ war, der reichlich vorhandene Lieder und Epen zu einem Ganzen vereinigte, indem er bald den Anfang bald das Ende eines

Gesanges wegschnitt und dafür ein anderes Stück einsetzte, oder ob es ein wirklicher Dichter gewesen ist, der zwar auch den vorhandenen Sagenstoff, das ausgebildete Sprach- und Versgut benützte, aber nicht sklavisch, sondern kunstvoll, der etwas Neues schuf, nicht bloß alte Stücke und Fetzen zusammennähte. Da die erstere Auffassung heute so vorwiegt, daß sie selbst in Schulbücher eindringt, so habe ich mich entschlossen, meine Ansicht von der Ilias als wirklicher Dichtung hier zu entwickeln. Sie hat sich mir in stets wachsender Klarheit seit mehr als fünfundzwanzig Jahren aufgedrängt, nicht am wenigsten durch die Beobachtung der Irrtümer und Willkürlichkeiten der entgegengesetzten Auffassung. Indem ich die Gründe darlege, die den Dichter zu einer für uns auffallenden Gestaltung der Handlung veranlaßt haben können, hoffe ich den Lehrern, die Homer zu erklären haben, einen sehr viel wichtigeren Dienst zu leisten, als wenn bei jedem Anstoß auf eine „andere Quelle“, die hier einsetzen soll, hingewiesen wird.

Wollte ich aber meine Absicht erreichen und auch andere von der Richtigkeit meiner Auffassung der homerischen Gedichte überzeugen, so mußte ich nicht nur meine Meinung auseinandersetzen, sondern auch auf die Gründe entgegenstehender Ansichten eingehen, ich mußte die „Homerische Frage“ in ihrem vollen Umfange behandeln. Dabei ergab sich eine kaum zu überwindende Schwierigkeit, die jeder sofort daraus erkennen kann, daß schon im Jahre 1883 K. H. Benicken, um die Literatur zu zwei Lachmannschen Liedern zu behandeln, ein Buch von mehr als 1550 Seiten gr. 8° veröffentlicht hat. Aber selbst eine Verwertung der erschienenen Schriften in dem Umfange, wie es in der gründlichen, für den Homerforscher sehr wertvollen Arbeit von Hennings Odyssee (Berlin 1903) geschehen ist, würde den Umfang dieser Schrift auf das Vier- bis Fünffache vermehrt und damit ihren Zweck wesentlich geschädigt haben; denn *μέγα βιβλίον μέγα κακόν*. Es mußte deshalb eine sorgfältige Auswahl getroffen und nur das berücksichtigt werden, was für eine Frage gerade wesentlich ist. Diese Auswahl ist natürlich subjektiv. Da ich aber seit

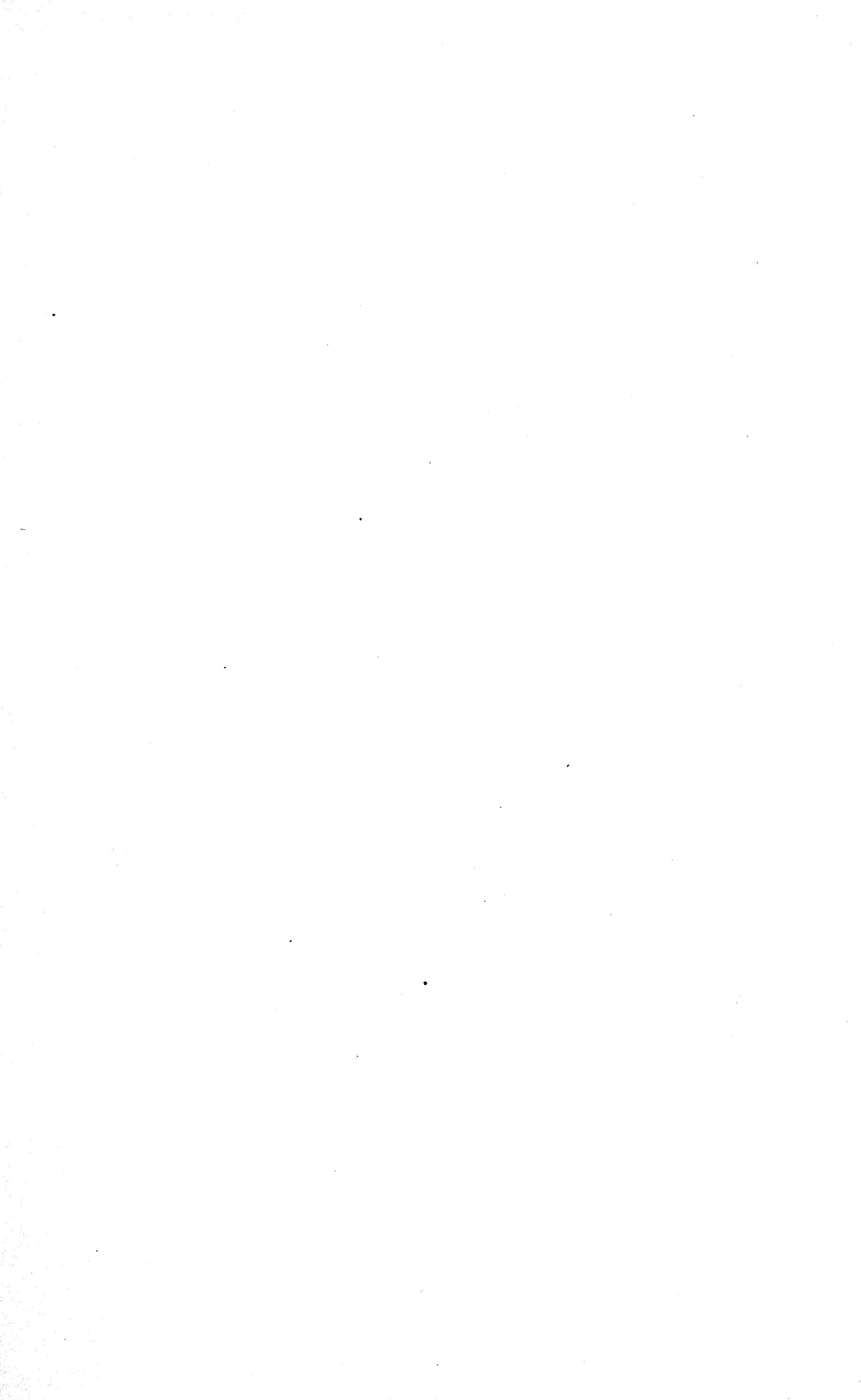
30 Jahren alle mir zugänglichen Schriften über die „Homerische Frage“ in Jahresberichten besprochen habe, so glaube ich ein Urteil über „wesentlich“ oder „unwesentlich“ zu haben.

So viel über Zweck und Anlage der Schrift im allgemeinen. Im besonderen muß ich noch über eine Äußerlichkeit Aufschluß geben. Ich bin seit fast 40 Jahren gewöhnt, die Bücher der Ilias mit großen, die der Odyssee mit kleinen griechischen Buchstaben zu bezeichnen. Gerade aus den Kreisen aber, für die in erster Linie das Buch bestimmt ist, wurde mir der Wunsch ausgesprochen, die Bücher mit Zahlen zu bezeichnen. Ich habe geglaubt, diesen Wunsch berücksichtigen zu müssen, und die gewohnte und bequeme Bezeichnung nur da beibehalten, wo der Zusammenhang jede Schwierigkeit des Aufsuchens ausschließt, oder bei Zitaten, die nur für wirkliche Forscher Wert haben.

Zum Schluß danke ich allen Freunden, die mich durch Rat und Tat bei der Arbeit unterstützt haben, namentlich Herrn Professor E. Drerup in München, der die letzte entscheidende Anregung zu ihrer Abfassung gegeben, und Herrn Professor F. Stürmer in Weilburg, der die Anfertigung des Registers freundlichst übernommen hat.

Friedenau, im August 1910.

Carl Rothe.



Inhalt.

Abkürzungen:

(P. Cauer) GF [2] = Grundfragen der Homerkritik. 2. Aufl. Leipzig 1909.
(Niese) EHP = Die Entwicklung der Homerischen Poesie. Berlin 1882.
(Rothe) 1. Wdh. = Die Bedeutung der Wiederholungen für die Homerische Frage. Festschrift d. Französ. Gymn. in Berlin 1890. (S. A. bei G. Fock, Leipzig.)
2. Wdsp. = Die Bedeutung der Widersprüche für die Homerische Frage. Progr. Berlin 1894. (S. A. bei G. Fock, Leipzig.)
3. JB = Jahresberichte des phil. Vereins zu Berlin in der Zeitschrift für Gymnasialwesen.
4. BJB = Bursians Jahresberichte über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft.
(Wilamowitz) HU = Homerische Untersuchungen von U. v. Wilamowitz. Berlin 1884.

Einleitung.

Die homerischen Gedichte sind das älteste Literaturdenkmal der Griechen. Ihre Entstehung fällt in eine Zeit, aus der uns andere schriftliche Kunde nicht gekommen ist, und sie haben einen Umfang, daß wir sehr weit herabgehen müssen, ehe wir ihnen etwas Ähnliches an die Seite stellen können. Dichtwerke von gleichem Umfange sind uns überhaupt nicht überliefert, und von Prosaschriftstellern reichen nur die Historiker Herodot und Thukydides und die Philosophen Plato und Aristoteles in einzelnen Werken an den Umfang der Gedichte heran. Kein anderes Literaturwerk hat auch nur annähernd einen ähnlichen Einfluß auf die geistige Entwicklung des griechischen Volkes ausgeübt. Homer war den Griechen das unerreichte Vorbild nicht nur als epischer und tragischer Dichter, sondern auch als Lehrer der männlichen Tugend wie des frommen Glaubens (vgl. Adam, Homer, der Erzieher der Griechen, Paderborn 1897).

Die Begeisterung der Griechen für Homer ging auf die Römer über. Die ins Lateinische übersetzte Odyssee wurde das erste Schulbuch der Römer, weil, wie noch Horaz schreibt (ep. I, 1, 3/4), Homer besser als Chrysipp und Crantor zeige: quid sit pulcrum, quid turpe, quid utile, quid non. Bis in das ausgehende Altertum dauert die Bewunderung fort; Dichter wie Prosaiker finden nicht Worte genug, um sie zum Ausdruck zu bringen. Wenn man nun mit Recht sagt, daß das Alter eine reinigende Kraft hat; daß bald vergessen wird, was nicht dauernden Wert hat, wenn häufig selbst viel bewunderte Erzeugnisse der Kunst schon nach wenigen Jahrzehnten ganz unbeachtet bleiben, so müssen wir einen hohen Begriff von den Werken Homers bekommen, da sie nicht nur bei dem Volke, das sie hervorgebracht hat, sondern auch bei

den Römern, die mit der griechischen Kultur auch diese Gedichte übernommen, ohne wesentliches Schwanken geschätzt worden sind.

Ja auch die neueren Völker haben in dem Maße, wie das Verständnis für wirkliche Kunst zunahm, die Darstellungs- und Gestaltungskraft Homers als musterhaft und der höchsten Bewunderung wert gehalten, allen voran unsere Dichter Lessing, Goethe und Schiller. Zwar erhoben sich einzelne Stimmen, die Bedenken gegen die Einheit der Gedichte geltend machten (D'Aubignac, Conjectures académiques 1664, Terrasson 1715, Herder 1772, Zoega, Vico, Robert Wood, vgl. Volkmann, Geschichte der Wolfschen Prolegomena S. 4 u. ff. und Finsler, Homer S. 520 u. ff.), aber diese Stimmen machten keinen großen Eindruck und trugen höchstens zu einer heute als unzutreffend erkannten Auffassung der homerischen Gedichte als ursprünglicher, unübertroffener Volkspoesie bei.

Da veröffentlichte F. A. Wolf im Jahre 1795 seine Prolegomena ad Homerum. Er gab damit den bisher ohne Wirkung erfolgten Angriffen auf die Einheit der homerischen Gedichte eine klassische Form und verschaffte ihnen durch das Gewicht seines Namens und die Entschiedenheit, mit der er sie vertrat, Eingang in alle gebildeten Kreise nicht nur unseres Volkes, sondern der ganzen wissenschaftlichen Welt. Er fand mit seinem Angriff begeisterte Zustimmung, aber auch ebenso schroffen Widerstand; der Streit, den er damit anfachte, dauert nun über hundert Jahre, ohne daß ein Ende abzusehen wäre.

Im allgemeinen kann man sagen, daß sich das Urteil über Homer im Laufe des 19. Jahrhunderts, freilich nur bei einem sehr beschränkten Teile philologisch geschulter Kritiker, immer mehr verschlechtert habe. Denn während Wolf (Proleg. S. 118) bei der Odyssee wenigstens noch einen bewundernswürdigen Zusammenhang der Handlung anerkannte, ist sie seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts derselben, ja fast noch schlimmerer Verurteilung anheimgefallen als die Ilias. Nicht ein Dichter von ungewöhnlicher Begabung, sondern ein geschmackloser Bearbeiter, Diaskeuast, Redaktor oder Flickpoet

soll diese Einheiten geschaffen haben, indem er „mit plumper Hand“ ohne Sinn und Verstand überlieferte herrliche Gedichte aneinander reihte, hier den Anfang, dort das Ende wegschnitt, hier eine Frage stehen ließ, aber die Antwort unterdrückte, dort einer prachtvoll angelegten Szene eine unsinnige Wendung gab, Verbindungen herstellte durch zusammengestoppelte Verse, die in dem ursprünglichen Zusammenhange gut, hier gar nicht passen, vergleichbar einem jämmerlichen Flickschneider, der ein buntes Kleid aus Lappen der verschiedensten Stoffe, alter und neuer, guter und schlechter, kleinerer und größerer zusammensetzt, ein Kleid, das in anständiger Gesellschaft nicht getragen werden darf, sondern höchstens dem Jahrmarktspöbel gefällt. In der Tat hat einer der letzten Kritiker, der damit wohl den äußersten Tiefstand der Beurteilung vertritt, Homer für eine Art Bänkelsänger erklärt, der nur für das profanum vulgus dichtete.

Wir fragen billig: Woher kommt dieser Umschwung in der Beurteilung der Gedichte, der nicht nur den Dichter so herabsetzt — das ist auch sonst oft vorgekommen — sondern dem kunstsinnigsten Volke des Altertums die Geschmacklosigkeit zutraut, ein so elendes Machwerk für den Gipfel aller Kunst zu erklären? Dabei ist nicht zu übersehen, daß dieses verdammende Urteil jetzt nicht etwa allgemein ist — dann könnte man sagen, daß unser Geschmack eben ein ganz anderer ist als der der Griechen —, sondern stets hat es Männer gegeben und gibt es noch, Dichter wie Kritiker, Gelehrte wie Laien, welche den Gedichten allen Angriffen und verwerfenden Urteilen zum Trotz dieselbe Bewunderung bewahren, die ihnen seit fast dreitausend Jahren gezollt wird. Während ein großer Gelehrter, Wilamowitz HU S. 381, schon im Jahre 1884 Homers Gedichte für eine überwundene Macht erklärte, die keine nachhaltige Wirkung mehr übe, glaubt ein hochgebildeter Mann, der Justizminister Schelling, seine Muße nicht besser anwenden zu können als damit, den Dichter in gutes Deutsch zu übersetzen, offenbar weil er überzeugt ist, daß Gebildete, die des Griechischen nicht mächtig sind, Homer auch in diesem Gewande mit Genuß lesen werden; und ein

großer Literarhistoriker, H. Grimm, legt die Betrachtungen zu denen ihn die Gedichte in langem Studium angeregt haben, in einem umfangreichen Werke (I. Bd. 1890, II. Bd. 1895) nieder, und dieses Werk findet so viel Leser, daß eine zweite Auflage nötig wird, wohl der schlagendste Beweis dafür, daß auch heute noch die Gedichte auf gebildete, kunstverständige Leser den Eindruck machen, den sie so lange gemacht haben.

Prüfen wir nun die Gründe, die gegen die Einheit der Gedichte vorgebracht sind.

Buch I.

Die Homerische Frage und ihre Entwicklung.

> Sed natura hoc ita partum est, ut qui neget verum esse quod vulgo creditur breviter et paene imperiose iudicium interponat intelligentibus probari confisus; qui contra nititur nisi libidini libidinem opponere sat habet necesse sit multis argumentis et exemplis collectis factum esse demonstret quod illi fieri posse negitent.
>
> Vahlen, Ind. Lect. sem. aest. 1900 p. 1.

I. Die Einwände gegen die Einheit der Gedichte.

1. Die erste Niederschrift der Gedichte.

F. A. Wolf ging bei seinem Angriff auf die Einheit der Gedichte von dem schon vor ihm angeregten Gedanken aus, daß Homers Gedichte zuerst nur mündlich vorgetragen und erst im 6. Jahrhundert durch die von Peisistratos zu diesem Zwecke eingesetzte Kommission gesammelt und zum erstenmal aufgeschrieben seien. Es sei aber unmöglich, daß Gedichte solchen Umfanges ohne Hilfe der Schrift entstanden seien — also hätten sie bis dahin keine Einheit gebildet. Über diesen Punkt und namentlich über die Wirksamkeit dieser Kommission ist ein langer Streit entstanden, den mit Sachkunde und Verständnis P. Cauer, GF² S. 113—145 behandelt. Er kommt dabei zu dem Ergebnis: „Die peisistratische Redaktion ist eine äußerlich wohlbezeugte, historisch durchaus verständliche, durch innere Gründe befestigte Tatsache.“ Ich stimme, wie ich es schon früher getan, dieser Ansicht durchaus zu, nicht aber dem Schluß, den Cauer weiter zieht, daß damals die Gedichte überhaupt zum erstenmal aufgeschrieben seien. Weder steht davon etwas in den Nachrichten der Alten, die jenes Verdienst des Peisistratos erwähnen, noch ist die Tatsache an sich wahrscheinlich. Zwar weiß Cauer, was Wolf noch nicht wußte, daß die Kenntnis der Schrift bei den Griechen weit über das Zeitalter des Peisistratos hinausgeht, daß Homer sie gekannt haben kann, auch wenn er ihrer in bestimmter Weise nicht gedenkt — denn selbst die σήματα Il. VI, 168 lassen eine andere Deutung zu —, aber er hält es nicht für wahrscheinlich, daß sie zum Aufschreiben so langer Gedichte verwendet worden sei. „Das Epos beruhte auf uralter Überlieferung, erhalten im Gedächtnis und in den

Vorträgen der Rhapsoden; diese hatten das größte Interesse daran, einen Besitz, von dessen Verwertung sie lebten, streng für sich zu bewahren" (S. 140). Ähnlich schreibt Wilamowitz (HU S. 290): „Daß Homer selbst nicht geschrieben hat, ist nicht eben schwer zu begreifen, wenn man sich die äußeren Bedingungen der epischen Poesie zu vergegenwärtigen vermag. Wozu soll ein Dichter schreiben, wenn niemand da ist, der lesen mag? Der mündliche Vortrag ist noch zu Solons Zeit allein die Weise, wie Poesie unter die Leute gebracht wird." Aber derselbe Gelehrte urteilt bald darauf (S. 293): „Ein Flickwerk der Art, wie die Bearbeitung der Odyssee ist, kann nicht im Gedächtnis verfertigt sein . . . Auch die Fortpflanzung so umfangreicher einheitlicher Gedichte wie Ilias, Odyssee, Epigonen ist nicht ohne schriftliche Hilfe mehr vorstellbar." Ich bin genau dieser Ansicht, und wenn Cauer meint, daß man dabei nicht an unser „verkrüppeltes Gedächtnis" denken dürfe, und darauf hinweist, daß die Römer ihre Gesetze auch erst spät aufgeschrieben haben, daß unsere Märchen erst durch die Brüder Grimm im Anfange des vorigen Jahrhunderts und noch später das finnische Epos Kalewala durch Lönnrot gesammelt sei, so sprechen diese Tatsachen nicht für ihn, sondern die letzte sogar entschieden gegen ihn. Märchen und Gesetze haben jedes einzelne so geringen Umfang, daß es nicht schwer fällt, sie genau auswendig zu wissen; der Kalewala aber beweist durch den völligen Mangel an Einheit, durch die großen Massen an Stoff, die nach der ersten Sammlung noch sich fanden und die teils Ergänzungen teils verschiedene Behandlung desselben Stoffes enthielten, was aus den homerischen Gedichten geworden sein würde, wenn sie nicht von Anfang an durch die Schrift eine feste Form erhalten hätten. Wenn man sich auch allenfalls die Weiterverbreitung durch Auswendiglernen denken kann, die Schöpfung der Dichtung selbst in fester Form ist ohne Hilfe der Schrift undenkbar. Da nun der Dichter nach allgemeiner Annahme ein Ionier war, so muß auch die erste Niederschrift in ionischem Alphabet erfolgt sein.

Cauer macht für die erste Niederschrift in attischem Alphabet eine Reihe von Fehlern geltend, die sich jetzt in allen Handschriften finden und sich daraus erklären sollen, daß das attische Alphabet keine Unterscheidung zwischen langem und kurzem e und o u. a. machte; und Fick, Die Grundschrift unseres Odysseetextes (Beiträge zur Kunde d. indogerm. Spr. S. 273—299) wirft die Frage auf: „Wenn Äoler und Jonier den Hauchlaut nicht kannten, woher kommt er dann in unseren Texten?" und beantwortet sie dahin, daß nur das Attische, eine attische Grundschrift daran schuld sein könne. Aber ich verstehe nicht, weshalb eine Umschrift in das attische Alphabet aus einer ionischen Grundschrift den Hauchlaut und gewisse Fehler nicht ebensogut erklären soll wie eine erste Niederschrift nach mündlichem Vortrag, wobei ich ganz davon absehe, daß der Vorgang selbst schwer vorzustellen ist in der Weise, wie Cauer und Fick ihn sich denken. Die Attiker sprachen eben in Worten, in denen sie den Hauchlaut hatten, ihn auch beim Vortrag und schrieben ihn auch auf, mochte er im Jonischen vorhanden sein oder nicht. Übrigens ist auch Fick im Zweifel, ob die erste Niederschrift im attischen Dialekt stattgefunden hat; denn die ionischen Diphthonge *εο* und *εω* und ihre Wirkung im Epos scheinen ihm weit über eine attische Grundschrift hinauszuweisen. Inama (Omero nell' Éta Micenea 1907 S. 46 A.) folgert daraus mit anderen Gelehrten eine altgriechische Urschrift, wie man auch (s. u.) eine Ursprache des Griechischen, die noch nicht in Dialekte gespalten war, annimmt; jedenfalls kann eine attische Grundschrift des Homertextes aus diesen Gründen nicht erschlossen werden.

Hat es überhaupt ein attisch geschriebenes Exemplar der homerischen Gedichte gegeben? Wilamowitz (HU in dem Kapitel *Μεταγραψάμενοι*) leugnet dies entschieden. Es hat in der Tat nicht große Wahrscheinlichkeit, daß diese umfangreichen Gedichte aus dem vollkommeneren ionischen Alphabet in das unvollkommene attische umgeschrieben worden sind, um später aus diesem wieder in das ionische (spätestens 403) übertragen zu werden. Bei dem regen Verkehr, den die

Athener unterhielten, mußte den Geschäftsleuten wie der ionische Dialekt so auch das ionische Alphabet bekannt sein, und es wurde tatsächlich schon wenigstens seit der Mitte des 5. Jahrhunderts im Privatverkehr selbst in Athen angewandt. Da in der älteren Zeit Rhapsoden wahrscheinlich fast ausschließlich Ionier waren, so würde auch für das attische, von Peisistratos hergestellte Exemplar der homerischen Gedichte ionische Schrift möglich sein. Da indes gewisse Fehler sich durch ein attisches Alphabet am leichtesten erklären, so ist wenigstens, gleichviel zu welcher Zeit sie erfolgt ist, eine Umschrift und Weiterverbreitung in attischen Buchstaben möglich.

Wie haben wir uns nun die Tätigkeit der Peisistratidenkommission zu denken? Hat es wirklich genügt, wie Wilamowitz glaubt, daß der Staatsschreiber ein beliebiges Exemplar der ionisch geschriebenen Gedichte kaufte und dieses in das Staatsarchiv legte, wo es wie andere Schriften begraben lag? Das glaube ich nicht, weil es unbegreiflich wäre, wie dann die Nachricht über die Tätigkeit des Peisistratos überhaupt hätte entstehen können. Es liegen doch bestimmte Tatsachen vor, die auf eine solche Tätigkeit hinweisen. Wilamowitz nimmt an, daß der Text der Gedichte schon vor Peisistratos feste Gestalt gehabt habe, widerspricht aber damit seiner eigenen Meinung, wonach ein Text bis zu einer Rezension nicht fest sei, sondern steten Veränderungen unterliege. Wenn auch Homer, wovon ich überzeugt bin, den Gedichten einen festen Abschluß gegeben hatte, so besorgten ihre Weiterverbreitung doch Rhapsoden, die je nach ihrer Anlage treuer oder freier mit ihm verfuhren, wie dies noch Rhapsodenexemplare aus späterer Zeit, als der Text schon eine allgemein anerkannte Form erhalten hatte, beweisen.[1] Diese Änderungen, die Diels (s. u.) mit den „Verzierungen“ vergleicht, die sich unsere Sänger, mit den „Nüancen“, die sich unsere Schauspieler den klassischen Werken gegenüber erlauben, konnten in

[1] Vgl. A. Kirchhoff, Beiträge zur Geschichte der griech. Rhapsodik. SB d. preuß. Ak. d. W. 1893 S. 893—918, und H. Diels, Über den Genfer Iliaspapyrus Nr. VII. ebd. 1895 S. 349—57 und dazu meine Besprechung in den JB 1895 S. 24—26.

dieser alten Zeit, wo schöpferische Produktionskraft noch nicht erstorben war, ziemlich bedeutend sein, so daß es wünschenswert erscheinen mochte, als der Vortrag der Gedichte an den Panathenäen angeordnet wurde, die beste Form der Überlieferung zu ermitteln. Ich wüßte wenigstens nicht, welchen anderen Sinn die Solon (oder Hipparch) zugeschriebene Verordnung haben sollte, die Gedichte in der richtigen Reihenfolge vorzutragen, wenn nicht erhebliche Abweichungen bestanden hätten. Der beste Text konnte aber nicht dadurch ermittelt werden, daß ein beliebiges Exemplar gekauft und in das Staatsarchiv gelegt wurde, sondern nur dadurch, daß ein einsichtsvoller Mann oder, wie eine Scholiennotiz sagt, eine Kommission von vier Männern verschiedene Texte, die wahrscheinlich von angesehenen Rhapsoden herrührten, prüfte und nach bestem Ermessen einen Mustertext festsetzte. Ob dabei überall der Text des Dichters selbst erreicht ist, muß natürlich zweifelhaft erscheinen; verschiedene „Dubletten", welche die Kritik jetzt in den Gedichten aufgedeckt hat, weisen auf die Schwierigkeit der Arbeit hin, ebenso einzelne Szenen, die für den Zusammenhang nicht notwendig sind und ein bestimmtes lokales Gepräge tragen. Sie wurden mitaufgenommen, wenn es irgend der Zusammenhang gestattete.

Wir haben also hier das älteste Beispiel einer Rezension. Diese Annahme erklärt meiner Ansicht nach in befriedigender Weise die Beschaffenheit unseres Textes, namentlich die mancherlei Zusätze, die sich in ihm finden, sie erklärt aber auch die Beeinflussung, die der Text im attischen Interesse erfahren hat. Ich rechne dahin nicht bloß die bekannten Verse Il. 2, 558 und Od. 11, 631, die schon von den Alten als attische Fälschungen bezeichnet werden, sondern auch die Hervorhebung des attischen Führers Menestheus Il. 2, 553—555 u. ö., und ganz besonders die Verherrlichung der Stadtgöttin Athene in der Ilias, mehr noch in der Odyssee; ja die Verse Od. 7, 79/81 erwähnen hier in höchst auffälliger Weise ihr Heiligtum auf der Akropolis (Ἐρεχϑῆος πυκινὸν δόμον). Vielleicht geht auch die Einführung des *Πεισίστρατος*, des Nestorsohnes, im 3. u. 4. Buche der Odyssee erst auf die attische Rezension

zurück; er ist jedenfalls für die Handlung ohne Bedeutung und kann sehr gut erst nachträglich eingefügt sein. Daß aber nicht nur einzelne Verse oder Versgruppen, sondern größere Abschnitte nach Ansicht alter Kritiker von der Kommission des Peisistratos den homerischen Gedichten hinzugefügt seien, davon hat sich in einem Scholion zu Il. 10, 1, ein denkwürdiges Zeugnis erhalten: *φασὶ τὴν ῥαψῳδίαν ὑφ' Ὁμήρου ἰδίᾳ τετάχθαι καὶ μὴ εἶναι μέρος Ἰλιάδος, ὑπὸ δὲ Πεισιστράτου τετάχθαι εἰς τὴν ποίησιν.*[1] Da also die Einwirkung des Peisistratos oder der von ihm eingesetzten Kommission auf den Text wohl bezeugt ist, da diese Einwirkung verschiedene auffällige Erscheinungen des Textes am leichtesten erklärt, so ist kein Grund, sie in das Reich der Erfindungen zu verweisen.

Aber ebensowenig haben wir Veranlassung anzunehmen, daß damals erst die Einheit der Gedichte geschaffen oder daß Teile, die für die Dichtung wesentlich sind, hinzugekommen seien. Gerade die zuletzt angeführte Notiz setzt das Bestehen des Gesamtplanes voraus. Auch die erste Niederschrift folgt nicht daraus; und wenn Cauer fragt, was denn aus den vielen Exemplaren, die vor dieser Rezension bestanden, geworden sei, so trägt er wohl den Verhältnissen der damaligen Zeit nicht genügend Rechnung. Es gab doch damals, da ein ‚Lesepublikum‘ noch nicht vorhanden war, nicht große ‚Auflagen‘ von Homerausgaben, sondern stets nur einzelne Exemplare im Besitz eines Rhapsoden. Wurden die Rhapsoden nun gehalten, den in Athen festgestellten Text an den Panathenäen vorzutragen, so nahmen sie natürlich auch diesen Text auf, schrieben ihn entweder ab oder verbesserten ihr Exemplar danach. Die alten verfielen von selbst mit den bisherigen Besitzern allmählich der Vergessenheit, bis auf wenige Ausnahmen, von denen uns Kunde gekommen ist (s. o. S. 10 Anm.). Als später ein Lesepublikum aufkam, wurde der

---

[1] Vgl. Christ, Ilias zu diesem Verse, und Cauer, GF 133, wo auch auf Erhardt verwiesen wird, der in der Rolle, die Athene in diesem Gesange spielt, attischen Einfluß vermutet.

athenische Text, da Athen den Buchhandel monopolisierte, auf ganz natürliche Weise die Vulgata.

In dieser Frage können wir also mit großer Wahrscheinlichkeit den Tatbestand feststellen und so den ersten Einwand gegen die Einheit der Gedichte als unbegründet erweisen.

2. Sprache und Versbau.

Auch die Sprache und der Versbau der Gedichte ist zum Gegenstande der eingehendsten Untersuchungen gemacht worden, um verschiedene Schichten, ältere und jüngere Teile zu ermitteln und damit den Nachweis zu führen, daß die Gedichte nicht von einem Verfasser sein können. Die Untersuchung bewegt sich aber hier auf einem so unsicheren Gebiete, daß irgendwie überzeugende Ergebnisse nicht gewonnen werden können. Es fehlt hier zunächst die allernotwendigste Voraussetzung, nämlich ein Text, wie er aus der Hand Homers selbst hervorgegangen ist. Nun haben wir im vorangehenden Kapitel gesehen, daß Rhapsoden ihn lange vorgetragen haben, ehe er durch die Anordnung des Peisistratos eine feste Gestalt erhielt. Daß er auch dann nicht erstarrt, sondern fortgesetzt „modernisiert" worden ist, ganz wie Pindar, Alkman u. a., betont Wilamowitz HU in dem Kapitel *Μεταγραψάμενοι* mit vollem Rechte. Wir brauchen nur an die Bibelübersetzung Luthers und an unsere Kirchenlieder zu denken, um uns einen Begriff zu machen, wie bei Festhaltung des allgemeinen Charakters der Sprache doch mit der Zeit, absichtlich und unwillkürlich, moderne Formen mehr und mehr eindringen, die Sprache und der Versbau, wo nicht besondere Verhältnisse einzelne alte Formen retten, gleichmäßiger wird. Tatsächlich haben auch die gründlichsten Untersuchungen über die Sprache und den Versbau keine nennenswerten Unterschiede in den einzelnen Teilen der Gedichte ergeben, so daß man danach ältere und jüngere Schichten sicher beurteilen könnte. Wo man sie hat finden wollen, decken sie sich nicht mit anderen Ergebnissen der Forschung oder beruhen auf unrichtiger Methode. Ich will deshalb hier nur auf die Schwierigkeit

hinweisen, ohne eine Lösung, die ich für unmöglich halte, wenn wir nicht neues Material erhalten, irgendwie zu versuchen.

Der Grundstock der homerischen Sprache ist ionisch, aber es ist ein Ionisch, das von dem späteren Herodots ganz erheblich abweicht und so viel attisches Gepräge zeigt, daß Aristarch Homer für einen Athener halten konnte. Dazu ist die Sprache durchsetzt mit einer Anzahl Formen, die nicht ionisch sind. Man nennt sie nach dem Vorgang der Alten „Äolismen". Es fragt sich: wie sind sie in die homerische Sprache hineingekommen? Da zu den Haupthelden der troischen Sage der Thessaler Achill gehört, da ferner der Olymp im Norden Thessaliens als Götterberg völlig fest mit der Dichtung verbunden ist, da endlich Äoler im Nordwesten Kleinasiens in der Troas, die Schauplatz der Sage geworden ist, sich angesiedelt haben, so nahm man lange Zeit an, und Cauer hat diesen Standpunkt noch mit aller Entschiedenheit in der zweiten Auflage seiner „Grundfragen" verteidigt, daß die Thessaler die ältesten Träger des epischen Gesanges seien, daß von ihnen erst der Sang zu den Joniern übergegangen sei, die mit der Sage auch manches in der Sprache übernommen hätten. Cauer hat dabei den Joniern das Verdienst zugesprochen, daß sie von Einzelliedern, in denen bei den Äolern die Helden besungen worden seien, zu größeren zusammenhängenden Dichtungen fortgeschritten seien und damit den Grund zu den großen Epen gelegt hätten.

Diese Annahme ist sehr einleuchtend, und ich habe lange Zeit an sie fest geglaubt, obwohl es nicht an gewichtigen Einwänden dagegen gefehlt hat. Schon 1884 trat K. Sittl, Geschichte d. griech. Lit. I S. 43, der Annahme von „Äolismen" in den homerischen Gedichten entgegen und nannte sie einfach „Archaismen", die zum Teil auch sonst weit in Griechenland verbreitet seien. „Archaismus muß das Losungswort der modernen homerischen Grammatik sein; sonst gelangt sie wieder auf den Standpunkt der Alten, die alle möglichen Dialekte Griechenlands bei Homer in buntem Gemisch friedlich vereint wiederfinden wollten." Sittl fand damals keinen

Anklang, im Gegenteil eine sehr scharfe Abfertigung durch G. Hinrichs,[1] der durch seine Doktordissertation, De Homericae elocutionis vestigiis Aeolicis, Jena 1875, zur Erkennung richtiger Äolismen am meisten beigetragen hatte. In neuer Zeit aber hat diese Ansicht Unterstützung von verschiedenen Seiten gefunden. E. Meyer, Forschungen zur alten Geschichte 1892 S. 132 u. ff., sucht den Nachweis zu führen, daß Äolisch und Jonisch ursprünglich nicht verschieden gewesen sei, und Wilamowitz, Über die ionische Wanderung (SB d. Berl. Ak. d. W. 1906 IV S. 59 u. ff.) nimmt auch einen ursprünglichen Gesamtdialekt an, der erst auf kleinasiatischem Boden unter Einwirkung verschiedener Umstände differenziert worden sei. Cauer GF[2] S. 180 u. ff. bekämpft diese Ansicht sehr eingehend, so daß man ihm beistimmen könnte, wenn nicht noch ein Umstand hinzukäme, der neue Zweifel erregt, nämlich der homerische Versbau.

Alle griechischen Epen, die wir kennen, sind bis in die späteste Zeit hinein im daktylischen Hexameter gedichtet. Unwillkürlich hat man sich vorgestellt, daß auch die *κλέα ἀνδρῶν*, die Achill in der Ilias, die Lieder, die Demodokos und Phemios in der Odyssee singen, schon in diesem Versmaße abgefaßt gewesen seien. Neuere vielseitige Untersuchungen über den Versbau Homers haben diesen aber als „Sprechvers" erwiesen, der niemals gesungen worden ist. Er ist aus Sangversen entstanden.[2] Nun zeigt die äolische Dichtung, soweit wir sie kennen, nur Sangverse, von dem epischen Sprechverse hat sich im äolischen Dialekt auch nicht eine Spur erhalten. Das führt fast zwingend zu der Annahme, daß erst die Jonier den epischen Sprechvers erfunden und ausgebildet haben. Denn mit Recht schreibt Gruppe, Griech. Mythol. S. 648: „Für die ältere griechische Literatur gilt im allgemeinen der Grundsatz, daß die dialektische und metrische Form eng zusammengehören, und es ist um so

[1] Hinrichs, Herr Karl Sittl und die homerischen Äolismen, Berlin 1884.

[2] Vgl. besonders O. Schröder, Die Vorgeschichte des homerischen Hexameters. München 1907. Verlag d. K. B. Ak. d. W.

unwahrscheinlicher, daß das epische Versmaß eine Ausnahme bilde, da auch die anderen griechischen Stämme seit dem Anfange des 6. Jahrhunderts im heroischen Versmaß fast ausschließlich das Jonische benutzen. Hätte es äolische oder dorische Epen in Hexametern gegeben, so würden die Kyrenaier, die Korinther, die Trachinier sich bei ihren epischen Dichtungen vermutlich ihrer eigenen Mundart bedient haben." Gruppe schließt die Ausführung mit der Bemerkung, „daß von der gesamten vorionischen Dichtung wohl mancher Mythos, aber nicht ein einziger Vers erhalten ist".

Liegt es aber so — und ich sehe nicht, was man dagegen einwenden kann —, dann sind die Äolismen in der epischen Sprache sehr viel weniger erklärlich; man müßte denn annehmen, daß bestimmte Formeln, in denen wir Äolismen entdecken, sich schon in den Versgliedern fanden, aus denen der epische Langvers sich bildete. Damit vertrüge sich die Annahme, daß der Hexameter ursprünglich ein erheblich anderes Aussehen hatte und wesentlich andere Formen zeigte; daß diese mit dem Fortschreiten der Ausbildung des ionischen Dialektes mehr und mehr schwanden und nur an den Stellen sich hielten, wo sie für das Metrum bequemer waren als die neuen Formen. Der Einfluß des spezifisch Äolischen aber würde nicht viel größer sein als etwa der des Kyprischen, d. h. er würde sich überall da finden, wo der Dichter äolische Lieder verwandte, ganz wie etwa Schiller im Tell Schweizerausdrücke und Goethe im Götz von Berlichingen einzelne Wendungen seiner Quelle beibehalten hat.

So viel ist klar, daß die außerordentlich fleißige Arbeit, die besonders Fick[1] und Bechtel[2] auf die Untersuchung der

---

[1] a) Die homerische Odyssee in der ursprünglichen Sprachform wiederhergestellt. Göttingen 1883; b) Die homerische Ilias nach ihrer Entstehung betrachtet und in der ursprünglichen Sprachform wiederhergestellt. Göttingen 1886. c) Das Lied vom Zorne Achills, Beiträge zur Kunde d. indog. Sprachen 1896 (S. 1—81), ebd. 1899 (S. 1—93) u. 1900 (S. 1—29); d) Die Entstehung der Odyssee. Göttingen 1910.

[2] Studien zur Ilias von C. Robert mit Beiträgen von F. Bechtel, Berlin 1901, u. Bechtel, Die Vokalkontraktion bei Homer, Halle 1908.

Äolismen, älterer und jüngerer Ionismen in den homerischen Gedichten verwandt haben, um damit das Alter der einzelnen Teile zu bestimmen, der festen Grundlage entbehren. Ihre Ergebnisse werden dadurch noch viel zweifelhafter, daß beide Gelehrte nicht vorurteilslos an die Untersuchung herangetreten sind und rein objektiv den Tatbestand festgestellt haben, sondern im Banne einer bestimmten Vorstellung standen, nämlich daß es in den homerischen Gedichten ältere und jüngere Schichten gebe, und danach ihr Verfahren einrichteten. Wenn sie daher in den als älter angenommenen Teilen festsitzende Ionismen fanden, die jedem Versuch der Änderung widerstanden, so betrachteten sie diese Verse als spätere Zusätze und schieden sie aus, obwohl oft niemand bisher an ihnen Anstoß genommen hatte, ja sie zum Teil für den Sinn unentbehrlich sind. Bei „jüngeren" Schichten aber betrachteten sie diese Ionismen ohne weiteres als Beweis jüngeren Alters und ließen im Text natürlich auch solche, die durch leichte Änderung sich ebensogut beseitigen ließen wie in jenen Teilen.

Wenn also auch die Untersuchung auf diesem Gebiete noch nicht abgeschlossen ist, so läßt sich doch jetzt schon mit großer Sicherheit behaupten, daß die Versuche, durch sprachliche Analyse ältere und jüngere Teile, namentlich einen äolischen Kern und seine allmähliche Erweiterung, in den homerischen Gedichten zu unterscheiden, völlig mißlungen sind. Es widerstreiten diese Versuche allem, was wir über die Entstehung der Epen als sicher ermittelt haben. Dies hat Drerup[1] schon 1905 klar erkannt; die Art, wie er den eigentümlichen Dialekt Homers und die Entstehung der Epen erklärt, ist die einleuchtendste und wird durch das, was wir eben über den Langvers und die alten Heldenlieder ermittelt haben, vollauf bestätigt. Nach seiner Darstellung ist der Hergang folgender gewesen (Homer S. 108): Die Sprache des mykenischen Griechenlands ist eine äolisch-ionische Mundart gewesen, in

[1] Drerup, Die Anfänge der hellenischen Kultur. Homer. Aus der „Weltgeschichte in Charakterbildern", München 1905. Vgl. besonders S. 47—48 u. S. 108 u. ff.

welcher das äolische Element überwog. Auf diese „äolische" Ursprache, aus welcher der spätere, typisch äolische Dialekt in einer langen Entwicklung abgeleitet ist, weisen uns auch einzelne archaische Bestandteile des epischen Dialekts, völlig verschollene Wörter wie *μέροπες*, Formen wie die Genitive auf *-οιο*, Ausdrücke wie *ϝάναξ, αἶσα, αὐτάρ, ἰδέ, κασίγνητος, πτόλις* u. a., die für die klassische Zeit rein poetische Bildungen sind, in den äolischen Volksdialekten Arkadiens, Cyperns und Pamphiliens aber sich erhalten haben. „Die Umformung jener älteren ‚äolischen' Volkssprache zum späteren Jonismus hin hat sich zuerst auf dem Festlande, in Attika und der benachbarten Argolis, vollzogen, von wo die ionische Besiedelung der kleinasiatischen Küste ausgegangen ist. Mykenä und Athen sind somit die Orte, wo wir nach der Sprachentwicklung eine Form des griechischen Heldengesanges lokalisieren dürfen, in der bereits ein „gemischter" äolisch-ionischer Dialekt herrschte. Da wir nun den Ursprung der griechischen Götter- und Heldensage wie des epischen Gesanges in Thessalien zu suchen haben, wo später der typisch äolische Dialekt beheimatet ist, so bieten sich uns als natürliche Übergangsstationen eines thessalisch-äolischen zum kleinasiatisch-ionischen Gesange die mykenischen Herrensitze von Argos und Athen, die ihrer hohen kulturellen Bedeutung entsprechend unmöglich aus der Entwicklungsgeschichte des epischen Gesanges ausgeschaltet werden können. Die Sprachentwicklung stellt sich hiermit als eine durchaus natürliche dar, ohne den schroffen, geschichtlich unmotivierten Übergang rein äolischer Sangesübung in einen ionischen Dialekt." Ich weiß keine bessere Erklärung der auffälligen Erscheinung.

Wenn so die Form der Sprache keinen Anhalt gibt, um ältere und jüngere Teile in den homerischen Gedichten zu unterscheiden, so läßt die Syntax eher auf Erfolg hoffen. Es hat auf dem Gebiete der Moduslehre der verdienstvolle Homerforscher C. Hentze eine Reihe sorgfältiger Untersuchungen angestellt und sie für die höhere Kritik nutzbar gemacht.[1]

---

[1] C. Hentze, 1. Der homerische Gebrauch der Partikelverbindung *αἴκε*. Beitr. zur Kunde d. indogerm. Spr. Bd. 29 S. 280—295;

Diese Untersuchungen bestätigen die allgemeine Annahme, daß die Ilias älter ist als die Odyssee; wir finden in der Ilias ältere Konstruktionen häufiger, in der Odyssee jüngere. Auch für die einzelnen Gesänge der Ilias sind sie interessant; sie zeigen häufig, daß einzelne Gesänge der Ilias gewisse Konstruktionen bevorzugen, andere sie meiden; aber es herrscht in dieser Beziehung durchaus keine Gleichmäßigkeit, so daß man sichere Schlüsse auf das Alter einzelner Bücher ziehen könnte. Es darf dabei auch nicht vergessen werden, daß die griechische Sprache überhaupt nicht die strenge Form zeigt wie das Lateinische, daß bei Homer noch die Bedürfnisse des Verses eine große Rolle spielen, daß endlich auch die Unsicherheit der Überlieferung (s. o. S. 13) hindert, sichere Gesetze aufzustellen. Es ist durchaus möglich, daß ein Rhapsode eine jüngere Konstruktion in den Text hineingebracht hat, wo gewöhnlich die ältere steht, und umgekehrt kann der Versbau eine ältere Konstruktion auch in Büchern empfohlen haben, die allgemein zu den jüngsten zählen.

Wie unzuverlässig der ganze „sprachliche Beweis“ ist und zu wie argen Irrtümern unvorsichtige Benützung desselben führen kann, möge zum Schluß folgender Fall zeigen, dessen Aufklärung ich einem Aufsatz[1] von John A. Scott in Evanstone (Illinois) verdanke. Cauer GF[2] S. 392/93 führt aus, daß abstraktes Denken der homerischen Zeit noch fern lag, und schließt die Betrachtung nach Anführung einzelner Beispiele mit den Worten: „Wenn wir an solchen Stellen zu empfinden glauben, wie das Bedürfnis nach einem abstrakten Substantivum sich meldet, so dürfen wir vermuten, daß in dieser Beziehung innerhalb der beiden Epen ein Fortschritt erkennbar sein werde. Und das trifft wirklich zu. M. Croiset (Hist. de

2. Zur Entwickelungsgeschichte der Finalsätze auf Grund der hom. Epen. Philologus N. F. XIX, 2, S. 161—192; 3. Der Gebrauch der Partikeln εἰ, εἴ κε und ἤν mit den Konjunktiv. Zeitschr. f. vergl. Sprachforschung N. F. 41 S. 356—378. Vgl. dazu JB 1907 S. 323—325 u. JB 1909 S. 225/26.

[1] Er ist mir im Manuskript freundlichst zugesandt worden und soll in The Classical Review Vol. XXIV. 1 p. 8 u. ff. inzwischen erschienen sein.

la litt. grecque I (1887) p. 389) hat beobachtet, daß von Substantiven auf -ίη, -σύνη und -τύς die Ilias 39, die Odyssee 81 hat." Dieses Verhältnis von 1 : 2 überrascht — aber es beruht zunächst auf einem ganz gewöhnlichen Rechenfehler, den Croiset a. a. O. gemacht, aber nach Scott, in der Ausgabe von 1898 S. 368 schon richtiggestellt hat. Croiset hat nämlich bei den Substantiven auf -σύνη, den zahlreichsten, die der Ilias und Odyssee gemeinsamen nur der Odyssee, nicht aber auch der Ilias zugerechnet. Geschieht das, was nötig ist, so steigen die Substantiva in der Ilias auf 58, das Verhältnis wird also wie 3 : 4. Aber auch dies Verhältnis entspricht nicht dem wahren Sachverhalt. Denn aus Gehrings Index homericus hat Scott festgestellt, daß Croiset, sei es durch falsche Zählung, sei es durch ungenaue Angaben seiner Quelle, die abstrakten Substantiva sowohl auf -σύνη wie auf -ίη für die Ilias zu gering angegeben hat. Eine genaue Zählung ergibt 79, d. h. sie sind in beiden Epen fast ganz gleich; an dem geringen Unterschied kann der Stoff oder der Inhalt schuld sein.

Die Folgerung Cauers ist also irrig, da sie auf falscher Grundlage beruht; trotzdem wird sie von allen, die seine Schrift benutzen, ebenso weiter verbreitet werden wie viele andere „Ergebnisse" des sprachlichen Beweises (vgl. Anhang 6, wo ein ähnlicher Fall inbezug auf Il. 10 mitgeteilt ist). Dieser Beweis Croisets würde in Wirklichkeit gegen die Annahme des höheren Alters der Ilias sprechen. Denn von den Substantiven auf -τύς finden sich 5 in der Ilias, 9 in der Odyssee. Diese Endung ist aber eine altertümliche, die das spätere Griechisch fast ganz aufgegeben hat: weder bei Hesiod noch bei den Elegikern findet sich ein Beispiel davon, und in allen Hymnen nur 2; erst Kallimachus verwendet sie wieder wie andere altertümliche Formen. Die griechischen Grammatiker wußten schon mit dieser Endung nichts anzufangen. Brugmann, Griech. Gramm. S. 203, sieht darin ein urindogerm. Verbalsuffix. Hier würde also gerade die größere Zahl der Fälle in der Odyssee für ihren altertümlicheren Charakter sprechen. Natürlich glaube ich nicht, daß deshalb

die Odyssee älter sei als die Ilias, wohl aber, daß der „sprachliche Beweis“ ein unzuverlässiges Mittel ist, um das Alter der ganzen Dichtung oder eines größeren Abschnittes festzustellen.[1]

Genau dasselbe gilt von den metrischen Untersuchungen. Der homerische Vers trägt im ganzen so einheitliches Gepräge, offenbar infolge einer fortgesetzten Glättung, daß wir aus dem Versbau allein auf ältere und jüngere Bestandteile nicht schließen können. Man findet zwar in den Gedichten vereinzelte Spuren, die auf eine ältere Form des Verses hinweisen, aber solche Verse finden sich, wie die sorgfältigen Sammlungen von Hoerenz[2] beweisen, über alle Bücher zerstreut, so daß Draheim[3] mit Recht davor warnt, aus solchen Spuren älterer Kunstweise auf ein besonders hohes Alter eines Verses zu schließen, „da man gar kein Mittel hat, um zu unterscheiden, ob wirklich Altertümliches oder Nachahmung, poetische Lizenz oder Technik der Aöden vorliegt“ (S. 68). Es kommt hinzu, daß man darüber, was altertümlich ist, sehr schwankt. Denn andere Gesichtspunkte als zuletzt Hoerenz hat vorher in einer gründlichen Untersuchung über den homerischen Versbau Kluge[4] aufgestellt und die Ergebnisse für die höhere Kritik benutzt. Aber diese weichen von denen, welche die Analyse ermittelt hat, so erheblich ab — es müßte z. B. der Schiffskatalog älter sein als das erste Buch der Ilias — und trennen häufig nahe Zusammengehöriges, daß man sieht, auf diesem Wege ist die schwierige Frage nicht zu lösen. Zu dieser Einsicht

---

[1] Daraus erhellt auch, daß ich JB 1909 S. 226 berechtigt war, den Ergebnissen Wittes (Singular und Plural, Leipzig 1907) gegenüber sehr mißtrauisch zu sein, da ich sie im einzelnen nicht nachprüfen konnte und sie auffallend von anderen „Ergebnissen“ abweichen. Es müßte z. B. danach das „ganz späte“ ω auf einer Stufe stehen mit Z oder Ψ.

[2] De vetustiore versus heroici forma in Homeri carminibus inventa, Berlin 1901.

[3] Die Entstehung des homerischen Hexameters, Jahrb. f. klass. Phil. 1897 S. 657—69.

[4] Die Entstehungsgeschichte der Ilias; T. I. Der vorhomerische Vers. T. II. Die Entstehung der Ilias. Cöthen 1888.

ist bereits im Jahre 1879 Christ[1] gekommen, da ihn nicht nur eigene Sammlungen, sondern auch die eingehenden Arbeiten von Hoffmann (Quaestiones Homericae), Giseke (Homerische Forschungen) und Hertel (Homerische Studien) von der Vergeblichkeit aller solcher Versuche überzeugten. Er gibt zu, daß die sprachlichen und metrischen Anzeichen „nur die Bedeutung haben können, Sätze, welche aus dem Inhalt und der Komposition der Ilias und Odyssee erkannt wurden, hinterdrein auch mit formalen Gründen zu unterstützen". Noch viel bestimmter behauptet Naber[2], ein genauer Kenner der homerischen Sprache: „Id hodie, opinor, consentiunt omnes, sermonis nulla superesse indicia, quibus utaris ad solvendam perplexam quaestionem quam Wolfius primus movit."

Wir müssen heute, nachdem in den letzten Jahrzehnten immer von neuem die schwierige Frage behandelt ist, dasselbe bekennen. Man kann wohl gewisse Verschiedenheiten innerhalb einzelner Büchergruppen wahrnehmen, aber diese hängen meist mit dem Stoff zusammen, einzelne rühren vielleicht von der Quelle her, aus der der Dichter geschöpft hat, aber sie reichen nicht aus, um einen so großen Unterschied in der Sprache festzustellen, wie er z. B. in Goethes Götz und Iphigenie, in Schillers Räubern und Wallenstein besteht, obwohl zwischen der Abfassung dieser Dichtungen ein geringerer Zeitraum liegt als vermutlich zwischen dem ersten und letzten Gesange der homerischen Gedichte.

Somit spricht auch Sprache und Metrik nicht gegen die Einheit der Gedichte.

3. Die Wiederholungen.

In einem Punkte weichen die homerischen Gedichte von allen anderen uns bekannten Literaturwerken ab, in den zahlreichen Wiederholungen. Jedem Hörer und Leser fallen

---

[1] Christ, Die Interpolationen bei Homer vom metrischen und sprachlichen Gesichtspunkte beleuchtet. SB d. K. bayr. Akad. d. W. 1879 S. 141—205.

[2] Naber, Quaestiones Homericae. Amsterdam 1877.

zunächst die vielen Formelverse auf. Ein Vers wie τὸν (τὴν) δ᾽ ἀπαμειβόμενος προσέφη κτλ findet sich mehr als 50mal. In einer fleißigen Sammlung aller Wiederholungen bemerkt C. Schmidt[1]: „Wie unendlich oft Homer sich wiederholt, weiß jeder Homeriker; welchen Umfang die Wiederholungen aber erreichen, hat meines Wissens noch niemand berechnet. Ich habe 1804 sich wiederholende Verse gezählt, welche zusammen 4730 mal vorkommen; sieht man von geringfügigen Abweichungen ab, so sind es 2118, die 5612 mal erscheinen. Rechnet man zu diesen noch diejenigen, die in ihren beiden Hälften oder in ihren einzelnen Teilen sich wiederholen, so beträgt die Zahl 9253 (Il. 5605, Od. 3648), fast genau ein Drittel sämtlicher Homerverse (Il. 15693, Od. 12160, zusammen 27853)." Man hat in diesen Wiederholungen ein Zeichen der Volkspoesie gesehen, weil sie sich gerade in Volksliedern auch bei anderen Völkern reichlich finden.[2] Aber die homerischen Gedichte — diese Erkenntnis hat sich mehr und mehr durchgerungen — sind keine Volkspoesie mehr wie etwa die Serben- der Kirgisenlieder. Dagegen spricht schon ihr großer Umfang, noch mehr die geradezu „raffinierte" Kunst, mit der sie aufgebaut und ausgeführt sind. Auch handelt es sich hier nicht nur um einzelne Formeln, wie in den Volksliedern, sondern um längere Versreihen, um ganze Szenen und Motive. Richtiger hat man sie auf Rechnung des mündlichen Vortrags gesetzt. Wie heute noch Volksredner, die das Fassungsvermögen der Zuhörer richtig beurteilen, häufig denselben Gedanken mehr oder minder wörtlich wiederholen und damit dem Zuhörer ein Ausruhen und Nachlassen in der gespannten Aufmerksamkeit gestatten, so habe auch der Dichter durch die Formelverse und zahlreiche Wiederholungen aller Art (Beiwörter, erklärende Zusätze usw.) gleichsam kurze

[1] Parallel-Homer oder Index aller homerischen Iterati in lexikalischer Anordnung. Göttingen 1885.

[2] Vgl. Schnorr von Carolsfeld, Literaturvergleichende Bemerkungen zu den homerischen Gedichten. Archiv für Literaturgeschichte 1881 X. S. 309—318.

Ruhepausen für die Zuhörer geschaffen, die ein Nachlassen der Spannung ermöglichten.[1]

Nun hat die Kritik bemerkt, daß einzelne Verse oder auch nur Versteile an der einen Stelle gut, an der anderen weniger oder gar nicht passen, und hat daraus eins der besten Mittel gemacht, „Echtheit" und „Nachahmung", „alt" und „jung" zu unterscheiden. Bereits F. A. Wolf hatte auf ihre Bedeutung hingewiesen, bestimmter hat G. Hermann (De interpolatoribus homericis) die Frage formuliert, Lachmann hat den Begriff des „elenden Nachahmerstils" erfunden, aber erst Kirchhoff hat in seinen berühmten Abhandlungen (jetzt vereinigt in seiner Odyssee[2]) ihnen zu solchem Ansehen verholfen, daß seitdem jeder Homeriker, der an einer Stelle etwas auszusetzen hat, in erster Linie fragt, ob sich diese Wendung nicht anderwärts findet, und gelingt ihm dies, mit Genugtuung feststellt, daß hier stumpfsinnige Nachahmung einer anderen Stelle vorliegt. Ja es genügt häufig ein einziges Wort, das an der einen Stelle besser verwendet ist als an einer anderen, um über das Alter und das Abhängigkeitsverhältnis zweier größerer Abschnitte zu entscheiden.

Indes fand schon Christ, der seinen Vortrag über die Wiederholungen ähnlicher und gleicher Verse in der Ilias[2] mit den Worten begann: „Die dunklen Pfade der Untersuchungen über den Ursprung und das allmähliche Wachstum der homerischen Gedichte erhalten von keiner Seite mehr Licht als von der Beobachtung gleicher und ähnlicher Szenen",[3] sich am Ende des Vortrags zu der Erklärung veranlaßt, daß das Verzeichnis der Wiederholungen Widersprüche enthalte: spätere Gesänge, welche sich auf frühere beziehen, enthielten

---

[1] Seeck, Quellen der Odyssee S. 354 und A. van Gennep, La question d'Homère, p. 12 Paris 1909.

[2] SB d. K. bayr. Ak. d. W., hist.-phil. Kl. 1880 S. 221—272.

[3] Ähnlich schreibt A. Croiset, Histoire de la littérature grecque t. I (Paris 1887) S. 342: L'étude des emprunts est pour l'Odyssée comme pour l'Iliade une des ressources les plus importantes, dont dispose la critique, quand elle veut s'instruire de l'origine et de l'âge relatif des parties du poème.

Verse, welche in früheren nachgeahmt würden. Er erklärt, darüber seine eigenen Gedanken zu haben, welche er ein anderes Mal entwickeln wolle. Ob er dies getan hat, ist mir nicht bekannt geworden. Jedenfalls hat diese Beobachtung ihn nicht gehindert, seine Ilias in erster Linie auf dieses Prinzip aufzubauen, und fast alle anderen Kritiker sind ihm gefolgt. Aber es mußte stutzig machen, daß nicht etwa Anfänger in der Kritik, sondern gründliche Kenner Homers wie Kirchhoff und Wilamowitz, Hinrichs und A. Gemoll, Sittl und Kammer, Christ und Wecklein unter Anwendung dieses Mittels zu ganz entgegengesetzten Ergebnissen kommen konnten. Dies hat mich veranlaßt, nachdem ich schon im Jahre 1885 (Bursians Jahresb. XXXIV S. 88/89) Bedenken dagegen erhoben und dafür Zustimmung erfahren hatte von Seeck (Die Quellen der Odyssee S. 49) und Kluge (s. o. S. 21 Anm. 4), die ganze Frage 1890 einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen in der Abhandlung: „Die Bedeutung der Wiederholungen für die homerische Frage.“ Ich habe hier den bis jetzt durch nichts erschütterten, im Gegenteil durch Einzelheiten verstärkten Beweis erbracht, daß die Wiederholungen gleicher Verse oder ganzer Szenen ein sicheres Mittel zur Unterscheidung älterer und jüngerer Bestandteile, von Original und Nachdichtung nicht bieten. Wäre dies der Fall, so müßte z. B. das letzte Buch der Odyssee früher gedichtet sein als das zweite, weil ω 415—438 zweifellos (s. u.) in den Zusammenhang besser paßt als β 15 u. ff., und es müßte ebenso die Erzählung von der Narbe des Odysseus im 19. B. älter sein als das 5. B., da τ 440—443 ebenso angemessen ist als Schilderung des Wildlagers, wie ε 478—487 auffällig als Schilderung des Lagers des Odysseus (vgl. a. a. O. S. 150/52 u. S. 144/46). Ohne auf die Ausführungen im einzelnen einzugehen, will ich hier nur die Gründe angeben, weshalb die Wiederholungen ein durchaus ungeeignetes Mittel für den von den Kritikern verfolgten Zweck sind.

Es ist zunächst, wie Seeck a. a. O. mit Recht behauptet, ein verkehrtes „Axiom“, „daß das Original die Kopie an Schönheit übertreffen müsse; als wenn nicht Rubens’ Zeichnungen

nach mittelmäßigen römischen Porträtbüsten, die drei Grazien und das Sposalizio von Raffael, Shakespeares Rede der Volumnia und manches andere hochberühmte Werk der bildenden und dichtenden Kunst diesen Satz hinlänglich Lügen strafte."[1] Es sei mir gestattet, hier an einem Beispiele unserer beiden großen Dichter die ganze Verkehrtheit dieses Axioms, das trotz meiner Abhandlung noch fortgesetzt in der Homerkritik in Blüte steht, zu zeigen. In Schillers Wallenstein ist die letzte Szene zwischen Wallenstein und Gordon (W. T. V, 4), in der des Helden maßloser Ehrgeiz gegenüber dem bescheidenen Sinne Gordons zur Darstellung kommt, von geradezu packender Wirkung. Während Gordon bedeutungsvoll sagt:

Mein Fürst, mit leichtem Mute knüpft der arme Fischer
Den kleinen Nachen an im sichern Port,
Sieht er im Sturm das große Meerschiff stranden,

antwortet Wallenstein in stolzer Zuversicht:

So bist du schon im Hafen, alter Mann?
Ich nicht. Es treibt der ungeschwächte Mut
Noch frisch und herrlich auf der Lebenswoge . . .
Zwar jetzo schein' ich tief herabgestürzt;
Doch werd' ich wieder steigen, hohe Flut
Wird bald auf diese Ebbe schwellend folgen.

Da kann ihn Gordon nur an den alten Spruch erinnern, daß man den Tag nicht vor dem Abend loben soll:

Furcht soll das Haupt des Glücklichen umschweben:
Denn ewig wanket des Geschickes Wage.

Eine ähnliche Szene findet sich in Goethes Egmont (II. Aufzug, Mitte). Graf Oliva hat Egmont gewarnt wegen seiner unbesonnenen Handlung, die man in Madrid ihm als Hochverrat auslege. Sein Sekretär bittet ihn, dem Grafen beruhigende Worte zu schreiben. Egmont will ihm das überlassen, da ihm das Schreiben das Verhaßteste sei. „Schreib

---

[1] Bestritten hat die Richtigkeit dieses Axioms entschieden auch O. Immisch, Die innere Entwicklung des griech. Epos (Teubner 1904) S. 6 u. ff.

ihm, ich handle, wie ich soll, ich werde mich schon wahren." Ängstlich erwidert dieser: „Nichts weiter? O, er erwartet mehr." Leichten Sinnes sagt Egmont: „Es dreht sich immer um den einen Punkt: ich soll leben, wie ich nicht leben mag. Daß ich fröhlich bin, die Sachen leicht nehme, rasch lebe, das ist mein Glück; und ich vertausch' es nicht gegen die Sicherheit eines Totengewölbes." Das ist der Egmont, wie ihn Goethe in dem ganzen Stücke gezeichnet hat. Aber nun folgt eine Fortführung, die ein anderes Bild von ihm erweckt. Auf das Drängen seines Sekretärs durchliest Egmont den Brief des Grafen Oliva und sagt: „Da bringt er wieder die alten Märchen auf, was wir an einem Abend in leichtem Übermut der Geselligkeit und des Weines getrieben und gesprochen, und was man daraus für Folgen und Beweise durchs ganze Königreich gezogen und geschleppt hat . . . Ist Fastnachtsspiel gleich Hochverrat? Sind uns die kurzen, bunten Lumpen zu mißgönnen, die ein jugendlicher Mut, eine angefrischte Phantasie um unseres Lebens arme Blöße hängen mag? Wenn ihr das Leben gar zu ernsthaft nehmt, was ist denn dran? . . . Dem guten Alten scheint alles viel zu wichtig. So drückt ein Freund, der lange unsere Hand gehalten, sie stärker noch einmal, wenn er sie lassen will." Scheint schon die letzte Bemerkung etwas auffällig in diesem Zusammenhange, so noch mehr die Antwort des Sekretärs: „Verzeiht mir! Es wird dem Fußgänger schwindlich, der einen Mann mit rasselnder Eile daherfahren sieht." Egmont aber antwortet darauf: „Kind! Kind! Nicht weiter! Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch . . . Ich stehe hoch und kann und muß noch höher steigen; ich fühle mir Hoffnung, Mut und Kraft. Noch hab' ich meines Wachstums Gipfel nicht erreicht." Ist das wirklich der leichtfertige Egmont, der sich um die Zukunft keine Sorge macht, der nur fröhlich alle Tage leben will? Nirgends im ganzen Stück ist von seinem Ehrgeiz die Rede, nirgends von dem Schicksal, das ihn fortreißt. Das alles sind Gedanken, die im Wallenstein die

Triebfeder sind. Ich zweifle daher nicht, daß jeder Kritiker, der jetzt im Homer nach „Original“ und „Nachahmung“ sucht, hier die ganze Stelle, mindestens von der hervorgehobenen Antwort des Sekretärs an, für ungeschickte Nachahmung der Schillerschen Darstellung halten würde, mit der etwas „ganz Fremdes“ in den ursprünglich vortrefflichen Zusammenhang hineingetragen sei. Und doch ist diese Stelle zehn Jahre vor Schillers Wallenstein gedichtet. Schiller hat Goethes Egmont gelesen und ihm eine ausführliche Besprechung gewidmet. Es ist möglich, aber auch nur dies, daß ihm diese Szene vorschwebte, als er die zwischen Wallenstein und Gordon schuf. Dann hat er daraus eine ergreifende, aufs beste zu der ganzen Dichtung passende Szene gemacht, ganz wie er Max Piccolomini, Octavios Sohn, in ein tiefinnerliches Verhältnis zum Haupthelden gesetzt hat, das von packender Wirkung ist, während Goethe Ferdinand, Albas Sohn, in fast überraschender Weise und ohne wesentlichen Einfluß auf die Handlung einführt und ihn zum Schluß Egmont seine Liebe bekennen läßt. Auch in diesem Falle könnte man annehmen, daß Schiller durch den weniger gelungenen Versuch Goethes, Vater und Sohn in Gegensatz zu bringen, bewogen worden sei, dieses Problem besser in seiner Dichtung zu verwerten — wenn wir nicht wüßten, daß er schon vorher, noch ehe Goethes Egmont erschienen war, in seinen Jugenddramen (den Räubern und Cabale und Liebe), den Zwiespalt zwischen Vater und Sohn behandelt, ja im Don Carlos ihn geradezu zum Träger der Handlung gemacht hat. Wir sehen hieraus, wie außerordentlich schwierig es ist, bei ähnlichen Szenen auf Vorbild und Nachahmung zu schließen, ja wie leicht irreführend es ist, nach einer Veranlassung zu suchen, die den Dichter bestimmt haben kann, die Szene gerade so auszuführen. Wie Goethe dazu gekommen ist, den Egmont so zu gestalten und im besonderen gerade der oben berührten Szene diese Wendung zu geben, wissen wir aus seinen eigenen Angaben (vgl. Wahrheit und Dichtung, am Schluß des fünfzehnten und zwanzigsten Buches). Daraus wird uns verständlich, was uns sonst fast unbegreiflich erscheint. Bei Homer aber haben wir keine

eigenen Angaben, keine Vorarbeiten, keine gleichzeitigen Werke zur Vergleichung — und doch glaubt die Kritik nicht etwa bloß Vermutungen über die Entstehung einer einzelnen Szene aufstellen zu können, sondern ganz sicher sie zu kennen.

Wie bei ganzen Szenen der Inhalt, so ist im einzelnen auch der sprachliche Ausdruck bei der Wiederholung durchaus nicht immer schlechter und ungeschickter, sondern er wird bisweilen sogar besser. Davon nur ein paar Beispiele. Im dritten Buche der Ilias macht Paris (V. 71—75) den Vorschlag, daß er mit Menelaos kämpfen wolle unter folgender Bedingung:

ὁππότερος δέ κε νικήσῃ κρείσσων τε γένηται
κτήμαϑ᾽ ἑλὼν ἐὺ πάντα γυναῖκά τε οἴκαδ᾽ ἀγέσϑω.
οἱ δ᾽ ἄλλοι φιλότητα καὶ ὅρκια πιστὰ ταμόντες
ναίοιτε Τροίην ἐριβώλακα, τοὶ δὲ νεέσϑων
Ἄργος ἐς ἱππόβοτον.

Hier bildet *οἱ δ᾽ ἄλλοι . . . ναίοιτε, τοὶ δὲ νεέσϑων* keinen geeigneten Gegensatz zu *ὁππότερός κε νικήσῃ*, sondern es müßte heißen entweder: wenn ich siege, so bewohnt ihr . . ., oder: wer siegt, soll . . . führen, die anderen aber in Frieden sich trennen. Dadurch daß im Streben nach Kürze beide Gedanken verbunden werden, entsteht ein schiefer logischer Gegensatz. Vollkommen klar aber heißt es in der Wiederholung desselben Gedankens durch Hektor (V. 92/95)

ὁππότερος δέ κε νικήσῃ κρείσσων τε γένηται,
κτήμαϑ᾽ ἑλὼν . . . ἀγέσϑω.
οἱ δ᾽ ἄλλοι φιλότητα καὶ ὅρκια πιστὰ τάμωμεν.

Hier ist *οἱ δ᾽ ἄλλοι* klar dem *ὁππότερος κε νικήσῃ* entgegengesetzt.

Genau so liegt der Fall im zehnten Buche der Odyssee. Hier ruft Kirke die von Odysseus auf Kundschaft ausgesandten Gefährten in ihr Haus, und es folgt V. 211:

οἱ δ᾽ ἅμα πάντες ἀιδρείῃσι ἕποντο.
Εὐρύλοχος δ᾽ ὑπέμεινε, ὀισάμενος δόλον εἶναι.

Hier würde man nicht erwarten: alle folgten, sondern die übrigen, nur Eurylochos nicht. In *πάντες* ist

jedenfalls Eurylochus mit eingeschlossen, und wir sind überrascht, daß er im nächsten Satze ausgenommen wird. Obwohl nun ähnliche Ausdrucksweise sich auch sonst bei Homer nicht selten findet (s. u.), so wird man doch zugeben müssen, daß die Wiederholung derselben Worte durch Eurylochos (V. 257/58) den Gedanken viel glätter wiedergibt. Denn nun lesen wir:

οἱ δ' ἅμα πάντες ἀιδρείῃσιν ἕποντο.
αὐτὰρ ἐγὼν ὑπέμεινα,

denn nun sind die Gefährten *οἱ δέ* ganz klar ihm, dem Erzähler, entgegengesetzt.

So sind auch die Verse Il. 4, 101—103 in der Ausführung durch Pandaros V. 119—121 unzweifelhaft passender als an der ersten Stelle, an der sie nur eine Aufforderung zum Gebet sind, aber Wilamowitz und sein Anhänger Mülder haben deshalb noch kein Recht, die zweite Stelle für das Ursprüngliche zu halten.

Natürlich ist auch vielfach das Umgekehrte der Fall: die Wiederholung bietet sprachliche Härten. Pfudel, Die Wiederholungen bei Homer (Progr. Liegnitz 1891), bietet einige Beispiele davon; aber er behauptet auch (S. 26), daß die Verse *α* 376—380 in dem jetzigen Zusammenhange nicht nur nicht fehlen könnten, sondern notwendig seien, ja das Vorbild abgegeben hätten für *β* 139—145, „wie so viele andere Verse von *α* in *β* wiederholt sind". Nun hat bekanntlich Kirchhoff mit allem Scharfsinn den Beweis erbringen wollen, daß *β* vor *α* entstanden sei, und diesen Beweis gerade auf die Wiederholungen gegründet. Wenn es aber möglich ist, wofür oben schon andere Beispiele angeführt worden sind, daß zwei Gelehrte, die sich eingehend mit der Frage beschäftigen, zu ganz entgegengesetzten Ergebnissen kommen, ja derselbe Gelehrte zu verschiedenen Zeiten verschieden über dieselben Verse urteilt, so ist zweitens klar, daß die Wiederholungen **kein objektives** Mittel sind, um über Echt und Unecht, Original und Nachahmung zu entscheiden; es kommt vielmehr das rein subjektive Empfinden in erster Linie in Betracht. Und dies ist leicht

begreiflich für jeden, der sich eingehender mit der Frage beschäftigt. An der einen Stelle paßt nämlich das eine Wort des Satzes besser, an der anderen ein anderes; an der einen Stelle paßt der Sinn für den Zusammenhang besser, aber die Konstruktion der Worte bietet Härten, an der anderen werden diese vermieden, aber der Anschluß nach vorn oder rückwärts bietet Schwierigkeiten. Wenn nun der eine Kritiker das eine betont, hält er die Stelle für Original, der andere dagegen weist auf das andere hin und kommt zu dem entgegengesetzten Ergebnis. Ich habe in der genannten Abhandlung (S. 128—134) an einer Reihe von Stellen gezeigt, wie schwierig die Entscheidung ist und wie leicht begreiflich abweichende Urteile sind. Hier möge ein Beispiel, das für die Bestimmung des Alters der Ilias von großer Bedeutung ist, auf das wir deshalb später zurückkommen müssen, die Verschiedenheit der Beurteilung vor Augen führen. D. Mülder, Homer und die altionische Elegie, Programm Hildesheim 1906, hat beweisen wollen, daß Homer in der Ilias an verschiedenen Stellen selbst die altionische Elegie nachgeahmt und Gedanken aus ihr in einzelnen Gesängen wiederholt habe. Ich habe JB 1907 S. 294 u. ff. das Unbegründete dieser Ansicht gezeigt und bin dabei näher auch auf die Stelle eingegangen, von der Mülder ausdrücklich versichert, daß es ihm „recht eigentlich um sie zu tun sei" bei dem Nachweise, daß Homer „mit plumper Hand" vortreffliche Gedanken der Elegiker verderbe. Ich habe die Widerlegung dieser Ansicht nach der Zustimmung, die mir mündlich wie schriftlich von den verschiedensten Seiten ausgesprochen ist, für so überzeugend gehalten, daß ein nochmaliges Eingehen mir unnötig erscheinen würde, wenn nicht Cauer GJ² (S. 532) Bedenken äußerte und zu Mülders Ansicht offenbar hinneigte. Deshalb sei die a. a. O. (S. 300—304) gegebene Ausführung hier wiederholt, bzw. ergänzt.

Es handelt sich um die beiden Stellen Il. 22, 71 u. ff. und ein Stück einer Elegie, das in der Leokratea des Lykurg dem Tyrtaios zugeschrieben wird, V. 21 u. ff. Die beiden Stellen lauten:

1. . . . νέῳ δέ τε πάντ᾽ ἐπέοικεν 71
ἀρηικταμένῳ, δεδαϊγμένῳ ὀξέι χαλκῷ
κεῖσθαι· πάντα δὲ καλὰ θανόντι περ, ὅττι φανήῃ.
ἀλλ᾽ ὅτε δὴ πολιόν τε κάρη πολιόν τε γένειον
αἰδῶ τ᾽ αἰσχύνωσι κύνες κταμένοιο γέροντος 75
τοῦτο δὴ οἴκτιστον πέλεται δειλοῖσι βροτοῖσιν.

2. αἰσχρὸν γὰρ δὴ τοῦτο μετὰ προμάχοισι πεσόντα 21
κεῖσθαι πρόσθε νέων ἄνδρα παλαιότερον,
ἤδη λευκὸν ἔχοντα κάρη πολιόν τε γένειον,
θυμὸν ἀποπνείοντ᾽ ἄλκιμον ἐν κονίῃ
αἱματόεντ᾽ αἰδοῖα φίλαις ἐν χερσὶν ἔχοντα 25
αἰσχρὰ τά γ᾽ ὀφθαλμοῖς καὶ νεμεσητὸν ἰδεῖν,
καὶ χρόα γυμνωθέντα· νέοισι δὲ πάντ᾽ ἐπέοικεν,
ὄφρ᾽ ἐρατῆς ἥβης ἀγλαὸν ἄνθος ἔχῃ.
ἀνδράσι μὲν θηητὸς ἰδεῖν, ἐρατὸς δὲ γυναιξίν,
ζωὸς ἐών, καλὸς δ᾽ ἐν προμάχοισι πεσών. 30

Betrachten wir zuerst den Zusammenhang, in dem beide Stellen stehen, die ja ähnlichen Sinn haben und z. T. auch im Wortlaut übereinstimmen. Die Lage am Anfange von *X* ist folgende: Die Troer haben sich alle hinter die schützenden Mauern zurückgezogen bis auf Hektor. Diesem verbietet es die Ehre, jetzt, wo er durch Nichtbefolgung von Polydamas weisem Rat soviel Volk verloren hat, in die Stadt zurückzukehren, ohne Achill getötet zu haben. Mit den rührendsten Worten fleht ihn sein Vater an, doch in die Stadt zu kommen und ihn wie alle anderen vor der Wut des Feindes zu schützen. Schreckliches, sagt Priamos von V. 45 an, habe ihn getroffen, da er schon viele Söhne im Kampfe verloren habe, aber das entsetzlichste Schicksal erwarte ihn erst, wenn Hektor nicht die Stadt schirme; er würde die schändliche Mißhandlung seiner Töchter und Schwiegertöchter und ihrer unmündigen Kinder mitansehen müssen und dann von einem Feinde getötet werden, während Hunde, die er selbst groß gezogen habe, sein Blut leckten. Daran reihen sich die oben angeführten Worte, deren Sinn klar und untadlig im Zusammenhange ist. **Mitleid will der Greis bei seinem Sohne erwecken**, und so

sucht er zuletzt durch den Kontrast zu wirken, indem er das Los des Jünglings, der im Schwertkampfe fällt, dem Lose, das ihm, dem Greise droht, gegenüberstellt, um zum Schluß wirkungsvoll dieses sein Los als das *οἴκτιστον*, das jämmerlichste, zu bezeichnen. Ich bin überzeugt, daß niemand, der ohne Voreingenommenheit diese Verse liest, irgend etwas an ihnen auszusetzen hat — ich habe den Versuch im Kreise kritisch urteilender Männer gemacht, welche die Verse mit anderen Augen betrachten als das Publikum, an das sich der Dichter wandte.

Bei Tyrtaios ist der Zweck der angeführten Verse ein ganz anderer. Nicht Mitleid will der Dichter erwecken wie der homerische Greis, sondern er will die Jugend zum Kampfe begeistern, bezeichnet deshalb den Tod für das Vaterland als herrliche, ruhmvolle Tat (*τεθνάμεναι γὰρ καλὸν κτλ*) und stellt dem die Folgen der Feigheit und Flucht gegenüber. Man möchte aus den Worten des Dichters schließen, daß es sich um eine verweichlichte Jugend handle, die nicht so mutig in den Kampf geht wie die Alten. Deshalb wendet sich der Dichter zuletzt mit eindringlichen Worten an die Jünglinge, fordert sie auf, die Greise nicht zu verlassen, und stellt das Bild eines im Kampfe gefallenen Greises dem eines Jünglings gegenüber. Auch dieser Zusammenhang ist vortrefflich, und es wäre unangebracht zu behaupten, daß die Stelle aus Homer entlehnt sei, wenn nicht eine wörtliche Übereinstimmung stattfände, die kaum auf Zufall beruhen kann. Dies zwingt uns, auf den Wortlaut im einzelnen näher einzugehen. Dieser ist bei Homer ohne jeden Anstoß. Daß ein Jüngling, der in der Blüte der Jahre im Kampfe gefallen ist, auch nach seinem Tode noch einen schönen Anblick gewährt, behauptet nicht nur der Dichter der Ilias (vgl. *X* 370, wo er alle Achäer den gefallenen Hektor bewundern läßt: *οἳ καὶ θηήσαντο φυὴν καὶ εἶδος ἀγητόν*), sondern auch Tyrtaios. Wirkungsvoll ist ferner die Anaphora *πολιόν τε κάρη πολιόν τε γένειον*, und mit der höchsten Steigerung *τοῦτο δὲ οἴκτιστον δειλοῖσι βροτοῖσι* klingen die Worte das Thema der ganzen Rede aus.

Anders steht es mit den Worten des Tyrtaios. Es stört hier, wenn man näher zusieht, das V. 23 und 25 wiederholte *ἔχοντα,* und zwar um so mehr, als es in beiden Versen in anderem Sinne („haben“ — „halten“) gebraucht wird; gerade diese Verse aber kommen den homerischen am nächsten, wenn sie auch des veränderten Metrums wegen wörtlich nicht entlehnt werden konnten. Dabei sind auch die „lieben Hände“ (*φίλαις ἐν χερσί*) eine homerische Wendung (vgl. *Ψ* 99, *ε* 462 und 482), und *ἐν* scheint nur dem Metrum zuliebe gesetzt zu sein. Schwerer wiegt, daß das Bild des Greises, der in den Staub sinkt, mit V. 24 tatsächlich abgeschlossen ist; was noch folgt, sind ganz individuelle Züge, die doch unmöglich auf jeden Greis passen, der im Kampfe gefallen ist. Denn *αἱματόεντα αἰδοῖα ἐν χερσὶν ἔχων* kann doch nur von einem gesagt werden, der gerade an dieser Stelle verwundet ist, während bei Homer es gerade natürlich ist, daß die Hunde diesen Teil zuerst angreifen; endlich aber fällt nach diesem häßlichen Bilde *χρόα γυμνωθέντα* ganz ab und macht den Eindruck, als diene es nur zum Versfüllen. Erwecken schon diese Anstöße den Verdacht, daß der Dichter nicht frei schuf, sondern einen bestimmt geformten Gedanken seinem Gedichte einverleiben wollte, so wird dies zur Gewißheit, wenn wir V. 24 mit *X* 74 vergleichen. Denn während in *X πολιόν τε κάρη πολιόν τε γένειον* schön und natürlich steht, schreibt Tyrtaios dafür *λευκὸν κάρη πολιόν τε γένειον.* Warum? Denn sicher wird es selten vorkommen, daß das Haupthaar weiß, der Bart noch grau ist. Warum also die Abweichung vom Natürlichen? Weil das homerische *πολιός* nicht in den Vers paßt. Hier ist für jeden, der einige Übung im Vergleichen zweier Stellen hat, jeder Zweifel, wo Original und wo Nachahmung ist, ausgeschlossen. Denn hätte Homer die Stelle des Tyrtaios vor Augen gehabt und diese, wie Mülder schreibt, „mit plumper Hand“ benützt, dann hätte er auch *λευκός,* das ebensogut in den Vers paßt, mit übernommen. Es ist mir unbegreiflich, daß Cauer dies nicht zugeben will, und nur ein neuer Beweis, wie stark gerade in dieser Frage das subjektive Empfinden mitspricht. Denn Cauer bemerkt

hier: „Ob die Wiederholung desselben Attributes oder der Wechsel λευκόν — πολιόν schöner und echter sei, ist Sache subjektiven Empfindens.“ Freilich übersieht er, daß es sich hier nicht um Wiederholung und Wechsel des Attributes handelt, sondern darum, daß πολιός allein hier angemessen ist, daß sich bei Homer überhaupt noch nicht λευκός vom Haar als Zeichen hohen Alters findet. λευκός heißt „schimmernd“, „glänzend weiß“ (vgl. lat. „luceo, lux“); dies mit πολιός auf eine Stufe zu stellen, blieb späterem Gebrauch vorbehalten. Bei Homer wird nicht nur hier (V. 77) von dem greisen Priamos πολιός gebraucht, sondern es werden auch Θ 518 die Greise πολιοκρόταφοι genannt; ja noch in dem „ganz späten“ ω wird V. 317 des alten Laertes Haupt πολιή genannt, und V. 499 wird von ihm und dem alten Dolios gesagt „πολιοί περ ἐόντες“, während der schon bejahrte Idomeneus Ν 361 μεσαιπόλιος heißt.

Wir meinen, gegenüber diesen Tatsachen hört allerdings das „subjektive Empfinden“ auf, und es könnte über das Verhältnis und das Alter der beiden Stellen kein Zweifel bestehen, wenn auch kein anderer Grund hinzukäme. Es kommt aber noch ein ganz auffallender Anstoß bei Tyrtaios hinzu, der wieder auf homerischen Einfluß zurückzuführen ist. Tyrtaios redet von V. 15 des Gedichtes die νέοι an und sucht sie zur Tapferkeit anzuspornen (μάχεσθε, ἄρχετε, ποιεῖσθε, μὴ φεύγετε), und dem entspricht es auch, wenn es V. 27 heißt ‚νέοισι δὲ πάντα ἔοικε; wenn er aber V. 28 mit dem Singular fortfährt ‚ὄφρ' . . . ἔχῃ‘, so ist das eine Härte, die es begreiflich erscheinen läßt, daß man an Verderbnis des Textes gedacht hat. Aber weder kenne ich eine annehmbare Verbesserung, noch halte ich die Beseitigung der Härte für möglich, da im folgenden der Singular beibehalten wird. Der Grund der Härte wird klar, wenn wir die Stelle in der Ilias damit vergleichen. Dort stellt Priamos seinem Lose das eines Jünglings, wie es natürlich ist, gegenüber und gebraucht deshalb auch den Singular νέῳ und behält auch weiter den Singular bei. Hätte hier wiederum Homer „plump“ nachgeahmt, so würde er auch den Plural νέοισι,

der ebenso gut in das Metrum paßte, übernommen haben; da er diesen nicht anwendet, Tyrtaios dagegen trotz des Plurals, den er des Vorangehenden wegen für nötig hielt, fortfährt wie Homer, so ist wieder der Beweis erbracht, daß im Homer das Original, bei dem Elegiker die Nachahmung vorliegt. Wenn Cauer zwar die Härte zugibt, aber die Nachahmung ablehnt, weil Tyrtaios ja auch den Singular *νέῳ* mit hätte übernehmen können, so übersieht er, daß bei Tyrtaios wegen der vorangehenden Plurale der Plural *νέοισι* unbedingt erforderlich ist, daß der Singular *νέῳ* noch auffälliger sein würde als jetzt die Härte des Ausdrucks in *ὄφρ' ἔχῃ*. Jedenfalls kann unter keinen Umständen behauptet werden, wie es Mülder tut, daß Homer hier Tyrtaios nachgeahmt habe.

Wir fragen deshalb billig: wie konnte Mülder bei so klarem Verhältnis der beiden Stellen überhaupt auf den Gedanken kommen, daß Homer den Elegiker benützte? Wir haben oben gesehen, daß der Inhalt der Worte sowohl in der Ilias wie bei dem Elegiker dem Zwecke der beiden Sprechenden, bei Priamos, um Mitleid zu erregen, bei Tyrtaios, um zum Kampfe anzuspornen, durchaus angemessen sei. Mülder aber glaubt, daß die Worte des Priamos ganz unlogisch seien: „Ja, es ist ganz offenbar, daß das ausgeschriebene Enthymema (*X*, 71 u. ff.) nach einer Richtung geht, die dem Zwecke der Rede, den Hektor von seinem todbringenden Vorsatz abzubringen, diametral zuwiderläuft.“ Es soll ihn nämlich gerade in den Kampf treiben. Aber so kann wirklich nur ein Stubengelehrter urteilen, der sich in die Seele eines geängstigten Greises, wie ihn der Dichter schildert, nicht zu versetzen vermag. Kein anderer Mensch kann sonst auf den Gedanken kommen, *νέῳ πάντα ἔοικε* auf Hektor zu beziehen — dieser ist ja auch gar kein *νέος* mehr — die Worte können nur den oben angegebenen Zweck haben. Hätte der Dichter die von M. gewollte Beziehung ausdrücken wollen, so hätte er *σοί* statt *νέῳ* gesagt. Nun gibt zwar M. selbst die Möglichkeit zu, daß „ein decrepitus einmal so räsonniert“, fährt aber fort: „Eins fällt bei Homer ganz und gar zu Boden, das ist der Appell an die Ehre, in den das ästhetische

Präludium bei Tyrtaios ausklingt." Hier begeht M. einen argen logischen Fehler. Was nämlich erst zu beweisen ist, daß Homer aus Tyrtaios entlehnt, nimmt er als bewiesen an und macht ihm nun zum Vorwurf, daß er etwas zu Boden fallen lasse, woran der Dichter gar nicht denken konnte, da er bei der Rede des Priamos eine ganz andere Absicht hatte. Er müßte den Greis nicht unlogisch sprechen lassen, er müßte ihn geradezu als wahnsinnig darstellen, wenn er, der das größte Interesse hat, daß Hektor den Kampf mit Achilleus meidet, ihn zum Kampfe begeisterte. Er kann natürlich auch einen Gedanken des Tyrtaios nicht unterdrücken, wenn er ihn gar nicht vor Augen hat.

Endlich ist es tatsächlich unrichtig, daß bei dem Elegiker das „ästhetische Präludium" ausklingt in den Appell an die Ehre, wie jeder sich überzeugen kann, der die Verse liest. Während Homer seine Rede, in der Priamos sein trauriges Schicksal dem Sohne vorführt, wirkungsvoll mit *οἴκτιστον*, dem Jammervollsten, das ihn noch erwartet, schließt, endet der Elegiker seine Worte tatsächlich mit einer rein ästhetischen Bemerkung: (*νέος*) *ἀνδράσι μὲν θηητὸς ἰδεῖν, ἐρατὸς δὲ γυναιξίν, ζωὸς ἐών, καλὸς δ' ἐν προμάχοισι πεσών.* Der Appell an die Ehre, den Mülder in den Worten sieht: *μὴ καταλείποντες φεύγετε τοὺς γεραιούς*, geht in Wirklichkeit den oben angeführten Worten voraus und bildet eher den Abschluß der Gedanken, die der Dichter von V. 1—20 entwickelt hat. Die Worte aber, die oben angeführt sind von V. 21 an, enthalten keine Steigerung der Gedanken bei Tyrtaios, wie die letzten Worte des Priamos bei Homer, sondern eher eine Abschwächung. Denn wen der Gedanke an Flucht und Verbannung, das schimpfliche Leben als Bettler in der Fremde, das Tyrtaios so lebhaft von V. 3—12 schildert, nicht zum Kampfe bestimmt, den wird ganz gewiß auch der Gedanke, daß sein Leib, wenn er in der Schlacht gefallen ist, noch einen schönen Anblick bietet (*καλὸς δ' ἐν προμάχοισι πεσών*) nicht zur Tapferkeit anspornen. So kann ich auch Cauer unter keinen Umständen zugeben, daß Homer, wenn beide Dichter ein gemeinsames Vorbild gehabt hätten, nur den

Wortlaut etwas geschickter benutzt hätte, Tyrtaios aber dem Sinne treuer geblieben wäre. Vielmehr erscheint der Zusatz in der Elegie nur im Hinblick auf die Worte Homers gemacht zu sein, wie etwa die Verse in der Antigone 904—920 im Hinblick auf die bekannte Stelle im Herodot 3, 119. Muß doch selbst Mülder zugeben, daß die Stelle des Tyrtaios erst „das richtige Pathos“ bekomme, wenn man den Gedanken „suppliere“, daß der Elegiker die Aufstellung *κατὰ φρήτρας* voraussetze. Für diese Auffassung aber geben die Worte des Dichters keinen Anhalt; eher ist die Auffassung berechtigt, die ich oben angedeutet habe, daß nämlich die Jugend verweichlicht sei und nicht so kampfmutig wie die Alten.

Ich wüßte in den homerischen Gedichten keine Stelle, in der Original und Nachahmung so klar zu erkennen wären wie an dieser, und zwar sowohl nach der Form wie auch nach dem Inhalte. Wenn trotzdem nicht nur ein flüchtig lesender Kritiker, der mit vorgefaßter Meinung an die Stelle herantritt und aus ihr herausfinden will, was zu seiner Meinung paßt, das Verhältnis umkehren kann, sondern auch ein nüchtern urteilender Gelehrter, so ist klar, wovon ich oben ausgegangen bin, daß die Wiederholungen, die seit vielen Jahren eine so bedeutende Rolle in der Homerkritik spielen, ein durchaus subjektives Mittel sind, das objektive Ergebnisse über das Verhältnis zweier Stellen zueinander nicht erbringen kann, und wir werden uns nun nicht mehr wundern, daß Wecklein (Studien zur Ilias, Halle 1905) wesentlich unter Anwendung dieses Mittels eine Ansicht über das Alter der einzelnen Teile der Ilias aufstellen konnte, die allem dem widerspricht, was länger als ein Menschenalter als festes Ergebnis der Homerkritik gegolten hat. Während nämlich bisher, schon vor den entscheidenden Arbeiten Christs, man als ältesten Kern der Ilias eine Achilleis ansah, bestehend in der Hauptsache aus *Α Λ Π—Χ*, sucht Wecklein zu erweisen, daß diese Gesänge (außer *Α*) jünger seien als die bisher allgemein als jung geltenden Gesänge *Β—Θ*.

Wir können dabei noch außer acht lassen, worauf schon Erhardt,[1] mehr noch Schultz[2] und Hennings[3] hingewiesen haben, und was auch Wecklein zu bedenken gibt, nämlich daß nicht selten von den Rhapsoden aus jüngeren Gesängen einzelne Verse in ältere „hineingesungen“ worden seien. Ich gebe zwar die Möglichkeit zu, glaube aber nicht, daß dies in dem Umfange geschehen ist, wie diese Gelehrten annehmen, da zwar das „Hineinsingen“ leicht möglich war, schwieriger aber zu verstehen ist, wie solche Verse, die doch immer nur von einem einzelnen „hineingesungen“ werden konnten, in alle unsere Handschriften gekommen sind.

Indes wenn aus einzelnen Stellen nichts folgt, so macht vielleicht die Masse der Wiederholungen ein Stück als Erzeugnis später Zeit, als das Werk eines „Flickpoeten“ kenntlich. Das ist tatsächlich die Ansicht der meisten Kritiker. Gewissenhaft hat z. B. Kirchhoff in seiner zweiten Odysseeausgabe bei jedem Verse, dem er seinem „Bearbeiter“ gibt, angemerkt, ob er sich in derselben Form oder mit geringen Abweichungen auch anderwärts findet, ohne in jedem Einzelfalle zu prüfen, wo er angemessener ist. Noch viel weiter ist Hinrichs[4] gegangen, der fast bei jedem Ausdruck fragt, ob er sich nicht irgendwo sonst noch findet. Durch solche Angaben wird der Schein erregt, daß nur Nachdichter so verfahren. Dem gegenüber müssen die oben angeführten Ergebnisse von Schmidts Sammlungen im Parallelhomer doch stutzig machen. Denn er stellt fest — und seine Sammlungen sind nicht lückenlos, da ich bei etwa 100 Stichproben 5 Ergänzungen gefunden habe —, daß ein Drittel sämtlicher Verse der homerischen Gedichte wörtlich oder fast wörtlich aus anderen Versen oder Versteilen besteht. „Diese Zahl“, fährt Schmidt fort, „wird bedeutend vermehrt durch die vereinzelt vorkommenden

---

[1] Die Entstehung der homerischen Gedichte, Leipzig 1894.

[2] Das Lied vom Zorne des Achilleus, Berlin 1901. Dazu J. Schultz, Zur Ilias-Kritik. Programm Berlin 1900.

[3] Die Homerische Odyssee. Berlin 1903.

[4] Die Homerische Chryseisepisode. Hermes XVII S. 59—123 und in der Bearbeitung der Odysseeausgabe von Faesi.

Wiederholungen in den anderen Versen; setzt man diese nämlich zu Versen zusammen — wie es z. B. Hinrichs versucht hat — und rechnet sie jenen zu, so ergibt dies eine Summe von etwa 16000 Versen, also stark den Umfang der Ilias." Daraus wird sofort klar, daß derartige Wiederholungen nicht auf einige wenige Stücke der Gedichte beschränkt sein können, das ergäbe nimmer diese Summe. Sodann ist auffallend, daß in der Odyssee, die allgemein im Vergleich zur Ilias als spätere Dichtung gilt, die Zahl der Wiederholungen nicht größer, sondern geringer ist als in der Ilias und zwar sowohl absolut als im Verhältnis. Denn in der Odyssee (s. o. S. 23) kommen nach Schmidt 3648 Wiederholungen auf 12160 Verse, also noch nicht ein Drittel, in der Ilias dagegen 5605 auf 15693 also weit über ein Drittel. Es kommt offenbar weniger auf das Alter als auf den Stoff an. In der Odyssee ist der Stoff mannigfaltiger, in der Ilias überwiegen die Kämpfe, deren Schilderung ganz von selbst zu größerer Gleichmäßigkeit, zu einem bestimmt ausgeprägten Stil führt.[1]

Um größere Klarheit in dieser Beziehung zu schaffen, habe ich in der oben genannten Abhandlung die Wiederholungen in dem allgemein als edle, vortreffliche Dichtung ansehenen fünften Buche der Odyssee mit denen im letzten Buche, das ebenso allgemein als späte Dichtung gilt, verglichen und dabei die merkwürdige Tatsache festgestellt, daß die Zahl der Wiederholungen in ε, selbst von dem Anfange abgesehen, der nur aus wiederholten Versen besteht, genau dem Verhältnis entspricht, das Schmidt für die ganze Odyssee ermittelt (150 : 467); in ω gibt Kirchhoff etwa 160 wiederholte Verse an; da er die Formelverse und einzelne Teile nicht immer berücksichtigt,[2] so steigt die Zahl auf rund 180. Das ganze Buch enthält 548 Verse, d. h. wir haben auch

---

[1] Vgl. die ausgezeichnete Einzeluntersuchung von Hedwig Jordan, Der Erzählungsstil in den Kampfszenen der Ilias. Zürcher Inauguraldissertation. Breslau 1905 (Woywod).

[2] Das Material ist wenigstens für den letzten Teil vervollständigt worden von Hennings, Homers Odyssee, 1903 S. 597/98.

hier fast genau dasselbe Verhältnis wie in ε und in der ganzen Odyssee.

Ebenso habe ich a. a. O. gezeigt, daß in ε manche Stellen ungeschickter verwendet sind als in späteren Büchern, während selbst in ω sich Stellen finden, die hier besser passen als in älteren Gesängen. Die Richtigkeit der Beweisführung ist auch von der Kritik, soweit sie davon Kenntnis genommen hat, im allgemeinen anerkannt worden; nur inbezug auf das Verhältnis von ω 423—428 zu β 17—24 besteht Meinungsverschiedenheit. Deshalb möge, da gerade diese Stelle für meine Auffassung von großer Bedeutung ist, hier noch einmal darauf eingegangen werden. In β hat Telemach eine Versammlung der Ithaker berufen. Als erster Redner tritt Aigyptios auf (V. 15), und als Grund wird angegeben:

καὶ γὰρ τοῦ φίλος υἱὸς ἅμ' ἀντιθέῳ Ὀδυσῆι 17
Ἴλιον εἰς εὔπωλον ἔβη κοίλῃς ἐνὶ νηυσίν,
Ἄντιφος αἰχμητής· τὸν δ' ἄγριος ἔκτανε Κύκλωψ
ἐν σπῆι γλαφυρῷ, πύματον δ' ὁπλίσσατο δόρπον. 20
τρεῖς δέ οἱ ἄλλοι ἔσαν, καὶ ὃ μὲν μνηστῆρσι ὁμίλει,
Εὐρύνομος, δύο δ' αἰὲν ἔχον πατρώια ἔργα.
Ἀλλ' οὐδ' ὧς τοῦ λήθετ' ὀδυρόμενος καὶ ἀχεύων.
τοῦ ὅ γε δάκρυ χέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν. 24

Diese Begründung ist nach mehreren Seiten für die homerische Darstellung bezeichnend. Man müßte nach diesen Versen annehmen, daß Aigyptios schon Kunde habe von dem Unfalle seines Sohnes Antiphos, was in Wirklichkeit nicht der Fall ist. Der Dichter aber erzählt die Tatsache, wie sie den Hörern bekannt ist — nämlich aus der Sage. Hier vergißt sich der Dichter gewissermaßen wie an vielen anderen Stellen, über die ich eingehender Wdsp. S. 6 u. ff. gehandelt habe. Auch wird hier der Name eines der Gefährten des Odysseus genannt; in ι sind sie namenlos, und erst in κ μ werden einzelne bei Namen genannt. Ferner müßte grammatisch *τοῦ* in V. 23 sich auf *ὃ μὲν* in V. 21 beziehen, es soll aber natürlich auf den entfernteren Antiphos gehen, da dieser dem Sprechenden am meisten vor der Seele schwebt;

bedenklicher ist, daß es im folgenden Verse ziemlich hart wiederholt wird, woran man sonst so gern „Entlehnung“ erkennt.

Doch das sind Kleinigkeiten gegenüber der Hauptsache. Wenn der Greis mit Tränen im Auge zu sprechen beginnt (V. 24), so erwarten wir natürlich, daß er den Hörern den Grund seiner Tränen mitteilen, daß er etwas von seinem verlorenen Sohne sagen wird, auf den der Dichter im vorhergehenden so bedeutsam hingewiesen hat — in der Rede selbst aber ist auch nicht die leiseste Andeutung daran vorhanden. Er fragt vielmehr einfach, wer die Versammlung berufen, aus welchem Grunde er es getan hat, und wünscht ihm Erfolg, wenn er etwas Gutes damit will. Es folgt der Vers (35):

ὣς φάτο, χαῖρε δὲ φήμῃ Ὀδυσσῆος φίλος υἱός.

Auch in ω 415 u. ff. wird eine Versammlung der Ithaker abgehalten; auch hier tritt zuerst ein Greis auf, auch hier wird als Grund angegeben:

παιδὸς γάρ οἱ ἄλαστον ἐνὶ φρεσὶ πένθος ἔκειτο 423
Ἀντινόου, τὸν πρῶτον ἐνήρατο δῖος Ὀδυσσεύς.
Τοῦ ὅ γε δάκρυ χέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν.

Es muß zunächst bemerkt werden, daß hier in V. 425 sowohl *τοῦ* wie *ὅ γε* natürlicher stehen als in β 24, da hier nur von einem Sohne die Rede ist, anderseits *ὅ γε* als Gegensatz zu dem eben genannten Odysseus durchaus angemessen ist, während in β, wo der vorangehende Vers dasselbe Subjekt hat, die Hervorhebung desselben durch *ὅ γε* mindestens nicht nötig war. Viel wesentlicher aber ist, daß hier die Versammelten alle nicht nur den Grund seiner Tränen kennen (vgl. ω 413/414) und würdigen können, sondern daß seine Rede auch nur vom Grunde seines Leides handelt: „Odysseus raubt uns alle unsere Kinder; die einen hat er auf den Schiffen uns entführt und zugrunde gerichtet, die anderen hier gemordet. Laßt uns ihn töten, sonst will ich nicht länger leben.“ Darauf folgt als natürlicher Abschluß (V. 438):

ὣς φάτο δάκρυ χέων, οἶκτος δ᾽ ἕλε πάντας Ἀχαιούς.

Es kann nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, daß die ganze Szene psychologisch wahr und auch im einzelnen in allen Teilen vortrefflich ausgeführt ist. Der Grund zur Rede ist klar, und sie hat auch den gewünschten Erfolg. Dasselbe läßt sich nicht von der Szene in β sagen; hier hat der Dichter die Rede mit einer Bemerkung begründet, die mit dem eigentlichen Zweck der Rede nichts zu tun hat; sie nimmt auch eine Wendung, die zu dieser Begründung gar nicht paßt. Nach der gewöhnlichen Auffassung müßte also ω das Vorbild für β abgegeben haben. Da dies wenig wahrscheinlich ist, so habe ich daraus den Schluß gezogen, daß aus der größeren oder geringeren Geschicklichkeit oder Ungeschicklichkeit, mit der zwei gleiche oder ähnliche Szenen gedichtet sind, das Alter, bzw. Vorbild und Nachahmung nicht erschlossen werden kann.

Wie verhalten sich dazu die Verteidiger dieses Grundsatzes? Kirchhoff (Odyssee[2]) schreibt einfach zu ω 425 „stammt aus β 24", ohne einen Grund anzugeben. Sittl, Die Wiederholungen in der Odyssee, hat die Stelle merkwürdigerweise übersehen, und ebenso Wilamowitz, der HU I, 4 doch eine ganze Zahl Stellen erwähnt, die ω mit anderen Büchern gemein hat. Pfudel (a. a. O. S. 7) hält den Beweis, daß die Szene in β „unpassender komponiert sei als in ω", nicht für erbracht; „denn wenn Rothe in der Rede des Aigyptios jede Beziehung auf den tiefen Kummer vermißt, den ihn der Dichter um den so schmerzlich vermißten Sohn empfinden läßt, so bin ich doch anderer Meinung. Offenbar weiß Aigyptios noch nichts von dem traurigen Schicksal seines Sohnes, und die Sehnsucht nach dem immer noch nicht zurückgekehrten Sohne bricht sich Bahn in der Frage V. 30, 31: ‚Hat er irgend eine Botschaft vernommen von der Rückkehr des Heeres? usw.' Ich glaube nicht, daß die Worte *ἀγγελίην στρατοῦ ἔκλυεν ἐρχομένοιο* so zu übersetzen sind, wie es Pfudel will, sondern stimme A. Gemoll bei, der (Phil. Wochenschr. 1885 Sp. 466 u. ff.) sie übersetzt mit „Nachricht von einem heranrückenden (also feindlichen) Heere"; aber selbst wenn die Annahme Pfudels berechtigt wäre, so würden damit noch immer nicht die Tränen des Aigyptios erklärt sein, ganz

abgesehen davon, daß alle übrigen Vorzüge der Szene in ω gegenüber der in β bestehen blieben.

Dagegen gibt Hennings (Od. S. 32) ohne weiteres zu, daß die Szene in β „Nachahmung“ von der in ω sei,[1] aber den Folgerungen, die ich daraus ziehe, sucht er sich dadurch zu entziehen, daß er die Verse β 17—24 als eine späte Interpolation erklärt. Ich habe bereits (JB 1903 S. 298) erklärt und muß es hier wiederholen, daß ich ein solches Verfahren, nämlich Verse, an denen sonst niemand etwas auszusetzen hat, die auch weder von alten noch modernen Erklärern beanstandet sind, für den Zusatz eines späten Rhapsoden anzusehen, nur weil sie der Hypothese eines Kritikers widersprechen, für unvereinbar mit den Gesetzen einer gesunden Kritik halte. Wie ich vielmehr aus diesem Grunde die Versuche Ficks, Bechtels u. a. (s. o. S. 17) als einer sicheren Grundlage entbehrend bezeichnet habe, so muß ich auch hier die gewöhnliche Art der Verwendung von Wiederholungen als ein durchaus unsicheres Mittel, „Echtes“ und „Unechtes“ zu unterscheiden, hinstellen, da sich an unantastbaren Beispielen zeigt, daß zweifellos später gedichtete Stellen in den Zusammenhang ebensogut, ja bisweilen sogar besser passen. Ein Gegenbeweis, der auf wissenschaftlicher Methode beruht, ist bisher nicht erbracht worden.

Die Wiederholungen konnten nur deshalb so lange als vorzügliches Mittel der Kritik behandelt werden, weil man glaubte, daß Benützung fremden Vers- und Sprachgutes notwendig ein Zeichen von Nachdichtern sei. Seit aber Schmidts Sammlungen den ungeheuren Umfang dieser Benützung gezeigt haben, seit erwiesen ist, daß selbst ganz ausgezeichnete Gesänge wie Ω und ε im wesentlichen dieselbe Verwendung aufweisen wie allgemein als Stümperwerk angesehene (z. B. ω), sollte man doch endlich aufhören, ihnen ein Gewicht beizulegen, das ihnen unbedingt nicht zukommt. In dieser Beziehung sind auch die Untersuchungen von Mülder, mit deren Ergebnissen

---

[1] Vorsichtiger drückt sich mit Recht Cauer (GF² S. 486) aus, „daß wenn sie an einer von beiden Stellen durch Nachahmung der anderen entstanden sein sollen, in ω das Original ‚unzweifelhaft‘ vorliegen müßte.“

ich sonst durchaus nicht übereinstimme, lehrreich, da sie beweisen, daß selbst solche Perlen homerischer Dichtung wie *X* und *ι* unter dem Seziermesser einer trockenen Verstandeskritik, der jedes Verständnis für dichterische Schönheit abgeht, genau so als Erzeugnisse eines geistlosen Bearbeiters erscheinen wie etwa *Θ* oder *α*.

Eins aber hat die eingehende Untersuchung der Wiederholungen bei Homer ganz klar erwiesen, daß es vor Homer schon ein reichlich ausgebildetes Versgut gegeben hat, das jeder Dichter unbedenklich entweder wörtlich oder mit geringen Veränderungen benützte. Es bestand dies nicht nur in Formelversen, sondern auch in Schilderungen aller Art. Auf- und Untergang der Sonne, Ankunft, Fahrt, Landung der Schiffe, Opferhandlungen, Mahlzeiten, Zusammenberufen des Volkes zur Versammlung, Kampfesszenen nicht nur, sondern auch Liebe und Haß, Scheltworte und Lobsprüche und vieles andere waren lange vor Homer in bestimmte Ausdrücke und Verse geprägt worden. Ich kannte, als ich diese Ansicht a. a. O. S. 157 im Jahre 1890 aussprach, das große Werk von Radloff „Proben der Volksliteratur der nördlichen türkischen Stämme“ noch nicht, in dem der Verfasser von den Sängern der Kara-Kirgisen genau dasselbe als noch heute bestehend angibt:[1] „Der Sänger hat, durch ausgedehnte Übung im Vortrage, ganze Reihen von Vortragsteilen in Bereitschaft, die er dem Gange der Erzählung nach in passender Weise zusammenfügt. Solche Vortragsteile sind: die Schilderungen gewisser Vorfälle und Situationen, wie die Geburt eines Helden, das Aufwachsen eines Helden, Preis der Waffen, Vorbereitung zum Kampfe, die Schilderung von Persönlichkeiten und Pferden, das Charakteristische der bekannten Helden, Preis der Schönheit der Braut, Beschreibung des Wohnsitzes, eines Gastmahls, Aufforderung zum Mahle, Tod eines Helden, Totenklage, Schilderung eines Landschaftsbildes, des Einbrechens der Nacht und des Anbruchs des Tages, und viele andere. Die Kunst des Sängers besteht nur darin, alle diese

[1] Vgl. Cauer GF[2] S. 433.

fertigen Bildteilchen so aneinander zu reihen, wie dies der Lauf der Begebenheiten fordert, und sie durch neu gedichtete Verse zu verbinden." Wenn auch die homerischen Gedichte keine Volkspoesie mehr sind wie die Kirgisenlieder, so sind sie doch aus Volksliedern hervorgegangen und haben viele Eigentümlichkeiten derselben, wie sich auch im weiteren Verlauf der Untersuchung zeigen wird, beibehalten. Der Anteil des Dichters an der Gestaltung des Textes ist zweifellos größer geworden und wird sich namentlich da eigenartiger zeigen, wo er aus voller Seele schafft, sei es daß er große Leidenschaft schildert oder Szenen, die von der Alltäglichkeit weit abweichen.

Es ist durchaus nicht nötig, daß gerade eine bestimmte Stelle, wie die Homerkritiker immer annehmen, dem Dichter zum Vorbilde gedient hat. Häufig geben geringfügige Änderungen den Worten einen ganz anderen Sinn. So haben bekanntlich die Dichter des Reformationszeitalters nicht wenige beliebte Volkslieder durch kleine Änderungen in geistliche Lieder umgewandelt. Es ist z. B. aus: „Innsbruck, ich muß dich lassen, ich fahr dahin mein Straßen in fremde Land dahin" usw. das geistliche Lied entstanden: „O Welt, ich muß dich lassen, ich fahr dahin mein Straßen ins ewig Vaterland", und aus dem Zecherliede: „Den liebsten Buhlen, den ich han, der liegt mit Reifen gebunden", das geistliche Lied: „Den liebsten Herren, den ich han, der ist mit Lieb gebunden".[1] Genau so sehen wir bei Homer einen erheblich anderen Sinn durch geringe Veränderungen entstehen in Versen wie

ε 321: *εἵματα γάρ ῥ ἐβάρυνε, τά οἱ πόρε δῖα Καλυψώ*
ε 372: *εἵματα δ' ἐξαπέδυνε, τά οἱ πόρε δῖα Καλυψώ*

oder:

ε 320: *αιψα μάλ' ἀνσχεθέειν μεγάλου υπὸ κύματος ὁρμῆς*
ε 393: *ὀξὺ μάλα προιδών μεγάλου ὑπὸ κύματος ἀρθείς.*

---

[1] Vgl. Böhme, Altdeutsches Liederbuch S. 332 u. 410/411; und für ähnliche Umwandlung in Shakespeares Dramen Grimm, Essais T. III. S. 249—269.

Ja es klingen sogar Verse aneinander an wie

α 6: ἀλλ' οὐδ' ὣς ἑτάρους ἐρύσατο ἱέμενός περ,
ε 324: ἀλλ' οὐδ' ὣς σχεδίης ἐπελήθετο τειρόμενός περ

und

N 32: ἔστι δέ τι σπέος εὐρὺ βαθείης βένθεσι λίμνης
ρ 316: οὐ μὲν γάρ τι φύγεσκε βαθείης βένθεσι ὕλης

Solche Verse sind, soweit ich gesehen habe, in Schmidts Parallelhomer nicht berücksichtigt. Rechnet man diese zu den oben von Schmidt angegebenen Zahlen hinzu, so bekommen wir erst einen vollen Begriff von der eigentümlichen Sprache Homers und seiner Gebundenheit an bestimmte Formeln und Ausdrucksweisen, und wir werden uns weniger wundern, wenn auch Übergänge und Satzgefüge eine ganz auffällige Gleichförmigkeit zeigen, wenn z. B. der Irrealis ἔνθα κε . . . ἦν, εἰ μή . . . häufig eintritt, wo wir andere Übergänge erwarten, oder wenn Hektor N 769 Paris grundlos mit denselben Worten anfährt wie Γ 39 mit Grund. Deswegen aber Homer für einen Stümper zu halten, haben wir kein Recht; es müßte denn auch Shakespeare ein Stümper sein, weil er nach Malones mühsamer Berechnung (vgl. Grimm a. S. 46 a. O.) von den 6043 Versen in Heinrich VI. (T. I, II und III) 1771 von irgend einem Vorgänger entlehnte, 2373 eigene nur wenig veränderte und nur 1899 ganz frei schuf.

Was von der Benützung des Versgutes im kleinen gilt, das gilt auch von der Benutzung ganzer Szenen oder Bilder. Auch in dieser Beziehung haben zwei Irrtümer der Homerkritik die richtige Erkenntnis lange versperrt. Der eine besteht darin, daß es stets Nachdichter gewesen sein sollen, die aus einem ganz anderen Sagenkreise diese oder jene Gestalt in die Ilias hineingebracht haben, der andere noch viel auffallendere ist der Nieses (EHP), daß sich die ganze troische Sage nur an der Ilias entwickelt habe. Wer so denkt — und Niese ist nicht der einzige, wenn er auch seinen Gedanken am konsequentesten durchgeführt hat —, verkennt ganz das Wesen der Sage, besonders der griechischen Sage. Kein Volk, von dem wir wenigstens Kenntnis haben, hat eine so rege

Phantasie im Ausbilden von Sagen besessen wie das griechische. Es ist ein geradezu unermeßlicher Reichtum davon vorhanden gewesen, von dem uns die Überlieferung viel, aber doch immer nur einen kleinen Teil des Schatzes erhalten hat. Neben der troischen haben in unbegrenzter Zahl andere Götter- und Heldensagen dichterische Behandlung gefunden. Der Dichter, der sie künstlerisch verwendete, brauchte offenbar wenig zu erfinden, sondern hatte nur zu gestalten, und seine Kunst bestand mehr darin, Maß zu halten in der Erwähnung solcher Sagen, damit sie seine Darstellung nicht überwucherten, als neues zu erfinden. Wer wie Niese diesen reichen Sagengehalt auf die Entwickelung einer einzigen Dichtung beschränkt, zwängt den reichen griechischen Geist in ein Prokrustesbett und nimmt der Kunst des Dichters das Beste, die freie Gestaltungskraft. Richtiger ist sicher nach dieser Seite die Ansicht Steinthals,[1] die sein Schüler Erhardt[2] an der Ilias zur vollen Durchführung gebracht hat: Das Volk, oder richtiger seine Sänger schaffen die Sage, schaffen den Stoff — aber, das ist der Irrtum dieser Ansicht, nicht das Kunstwerk, nicht die Einheit, die selbst Lachmann in einem Briefe an Lehrs noch der Sage zuschreibt. Das einzelne Kunstwerk, die abgerundete Form einer Sage schafft nur ein Künstler, ein wirklicher Dichter.

So wissen wir bei Homer nicht einmal bei den Hauptgestalten der Ilias, Achilleus, Agamemnon, Aias, Diomedes, Hektor, Paris u. a., ich will nicht sagen, welchem Sagenkreise sie ursprünglich angehörten, sondern in welcher Sagenverbindung, in welcher Ausgestaltung durch festumgrenzte Lieder sie dem Dichter vorlagen; noch viel weniger können wir dies von den Nebenpersonen sagen. Die neuere Homeruntersuchung hat sich mit Eifer dieser Frage zugewandt; man kann solche Untersuchungen mit Freude begrüßen, muß sich aber immer

---

[1] Steinthal, Das Epos, in der Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft V, 1 u. ff., und Über Homer und insbesondere die Odyssee, ebenda VII, 1 u. ff.

[2] Erhardt, Die Entstehung der homerischen Gedichte. Leipzig 1894. Vgl. dazu meine Besprechung JB 1895 S. 11—16. Den Gedanken des „dichtenden Volksgeistes“ hat bekanntlich Herder angeregt.

gegenwärtig halten, daß sie mit der Beurteilung von Homers Dichtungen als Kunstwerk gar nichts zu tun haben. Ein paar Beispiele mögen dies anschaulich machen. F. Staehlin, Das Hypoplakische Theben,[1] hat es sehr wahrscheinlich gemacht, daß die ursprüngliche Heimat dieses Thebens in der nördlichen Phthiotis zu suchen sei, daß hier einst, nach ausgegrabenen Trümmern noch in der Steinzeit, ein mächtiger König herrschte, Eetion. Die Zerstörung dieser Stadt scheint viel im Liede besungen zu sein. Andromache, Eetions Tochter, war also lange vor der homerischen Sage bekannt, lange bevor ein Dichter, sei es Homer, sei es ein Vorgänger, sie zur Gattin Hektors machte und ihre Heimat nach der Troas oder in die Nähe davon verlegte. Für die wundervolle Szene aber im 6. Buch der Ilias ist es ganz gleichgültig, ob Andromache schon lange im Liede besungen war und der Dichter einem einzelnen Liede bestimmte Angaben entlehnte oder ob sie eine ganz freie Erfindung des Dichters ist, ohne jeden geschichtlichen Hintergrund. Sie gehört weder deshalb, weil Andromache, des Eetion Tochter, sehr lange vor Homer im Liede verherrlicht war, zu den ältesten Teilen der Ilias, noch, wenn sie ganz freie Erfindung des Dichters wäre, deshalb zu den jüngsten Teilen der Dichtung. Aias ferner und Hektor gehören gewiß zu den ältesten Gestalten der troischen Sage; es ist leicht möglich, daß es manches Lied über ihre Kämpfe miteinander gegeben hat, vielleicht auch ein Lied, das ihren Zweikampf ähnlich schilderte, wie es jetzt in der Ilias geschieht. Neben diesem Zweikampf finden wir in der Ilias noch einen zweiten, zwischen Menelaos und Paris; ob diese beiden Helden ebenso mit der ältesten troischen Sage verbunden sind, oder ob sie erst später hinzugekommen sind, um den Krieg, die Zerstörung der Stadt und die Rückkehr der Helden zu begründen, darüber gehen die Ansichten der Gelehrten auseinander. An sich ist es möglich, daß es vor Homer schon ein Lied gab, das ihren Zweikampf besang; aber in diesem Falle kann man mit der größten Wahrscheinlichkeit sagen,

---

[1] Programm d. Königl. Wilhelms-Gymnasium in München 1907.

daß dann ein solches Lied dem in der Ilias kaum irgendwie ähnlich gesehen hat. Der Kampf im dritten Buche der Ilias ist vielmehr von der Einleitung bis zum Schluß so geschildert, wie er nur für diese Stelle paßt. Nun hat Cauer (GF² S. 494—500) in ganz klarer Weise gezeigt, daß der Zweikampf in *Γ* aufs beste in die Handlung eingefügt ist, während der in *H* sehr äußerlich mit der Haupthandlung zusammenhängt. Ich stimme dieser Ausführung zu, wenn ich auch in der Analyse der Ilias im Anfange des siebenten Buches den Grund, den der Dichter gehabt haben kann, die Szene einzulegen, glaube besser nachweisen zu können, als es von Cauer geschehen ist. Aber so viel ist deutlich, daß auch in diesem Falle es für die Beurteilung der Szenen in der Ilias völlig gleichgültig ist, ob Aias und Hektor oder Menelaos und Paris ältere Gestalten der troischen Sage sind, ob der Dichter in dem Zweikampfe in *H* einer älteren Vorlage folgte, in *Γ* aber frei gestaltete, oder ob er in beiden Fällen ältere Lieder benützte oder frei erfand. Daß auch aus den Versen, die beide Gesänge gleich haben, nichts folgt, geht schon daraus hervor, daß die Kritiker auf Grund dieser Verse zu entgegengesetzten Ergebnissen gekommen sind.

In der Odyssee hat Kirchhoff das Kalypsolied zum alten Nostos gerechnet, das Kirkeabenteuer aber zum jüngeren. Wilamowitz (HU Kap. 6) hat nachzuweisen versucht, daß Kalypso durchaus freie Erfindung des Dichters ist, geschaffen, um die längere Abwesenheit des Odysseus zu begründen, wie ihr Name „die Verbergerin“ deutlich verrate. „Wie anders strahlt neben ihr die Heliostochter Kirke, deren Name noch heute an dem waldigen Vorgebirge hängt, das wie ein Zauberschloß am abendlichen Horizonte aufragt, deren Söhne Telegonos und Latinos tief in die mannigfaltigsten Sagen eingreifen, deren Zauberkunst schon die Vasenmalerei des sechsten Jahrhunderts mit reicheren Zügen als die Odyssee ausstattet, deren Beilager mit Odysseus die olympische *κυψέλη* enthielt, bei der Medeia und Jason eingekehrt sind und noch Glaukos Heilung seiner Liebe gesucht hat.“ Man kann dieser Ansicht trotz Kirchhoffs Widerspruch, der in Kirke nur ein Abbild der viel

berühmteren Medeia sieht, zustimmen. Aber ist deshalb das zehnte Buch der Odyssee, das uns Kirke vorführt, ein älterer Bestandteil unserer Odyssee als das fünfte, das Kalypsolied? Wilamowitz zieht diesen Schluß (S. 116): „Kalypso ist eine fingierte Person, also ist sie die spätere. Folglich gab es eine Zeit, wo Odysseus zwar bei Kirke war, aber nicht bei Kalypso." Auch Niese a. a. O. teilt diese Ansicht und läßt ε nach κ μ entstanden sein, wie schon vor ihm Kayser (Hom. Abhandlungen, Leipzig 1881). Der Schluß aber ist vorschnell. Es steht doch hier genau wie mit den beiden Zweikämpfen, von denen eben die Rede war, und wie mit Hektors Abschied von Andromache. Das Alter in der Sage eines Helden ist für seine Stellung in dem bestimmt abgegrenzten Gedicht von gar keiner Bedeutung. Kirke kann, wie wahrscheinlich Andromache, Aias und Hektor, in alten Liedern längst eine Rolle gespielt haben, ehe das Kalypsolied entstand; deshalb braucht dies weder eine Nachahmung der Kirkedichtung noch in unserer Odyssee jünger zu sein als diese. Tatsächlich gehen die Ähnlichkeiten über reine Äußerlichkeiten nicht hinaus: „Beides, sagt Wilamowitz, sind göttliche Wesen, begehren und genießen der Liebe des Sterblichen. Beiden gegenüber, trotz ihrer Göttlichkeit und ihrer Reize, siegt des Helden Sehnsucht nach der Heimat"; aber, hier fängt schon der große Unterschied an, bei Kirke erst, nachdem er eine Zeitlang sein selbst vergessen hat. Offenbar hat der Dichter Kirke nicht deshalb in die Odyssee eingeführt, um zu zeigen, daß Odysseus über die Reize einer Göttin siegt — denn er unterliegt ja diesen Reizen vollständig und muß erst durch die Unzufriedenheit seiner Gefährten an die Rückkehr gemahnt werden (κ 471—474) — sondern ihm kam es allein auf das Wunder an sich, meinethalben auf das Märchen an, auf die Schilderung der Zauberin, die Odysseus' Gefährten wie andere Sterbliche, die vorher in ihr Zauberreich gekommen, in Tiere verwandelt habe. Die Schilderung dieser Verwandlung und der Rückverwandlung nimmt den breitesten Raum ein. Daneben wird der Mut des Helden und seine Besonnenheit, die Gefährten zu retten, ebenso hervorgehoben

wie beim Kyklopenabenteuer. Über das Liebesleben geht der Dichter mit wenigen Worten hinweg — und zwar mit vollem Recht, da er dies an anderer Stelle zum Gegenstand seines Liedes, nämlich im fünften Buche, gemacht hat. Wie ergreifend schildert hier der Dichter die Liebe der Kalypso zu Odysseus! Sie erschrickt bei der Nachricht, daß sie ihn auf der Götter Befehl ziehen lassen soll, nennt die Götter neidisch, weil sie ihr das Glück mißgönnen, wendet sich dann an Odysseus und verkündet ihm die Entsendung, und als er ungläubig sie anhört und nur eine List fürchtet, beruhigt sie ihn zärtlich, indem sie ihm zulächelt und mit der Hand streichelt. Und wie rührend sind ihre Abschiedsworte (V. 204—213)! Nichts Fremdes mischt der Dichter hier ein, nur die Liebe der Göttin bringt er zum vollen Ausdruck; aber ebensosehr die Sehnsucht des Helden nach der Heimat. Weinend sitzt er am Gestade, in Klagen verbringt er die Tage, die Nächte ruht er aus Zwang wider seinen Willen neben der Göttin (*νύκτας ἰαύεσκεν καὶ ἀνάγκῃ . . . παρ᾽ οὐκ ἐθέλων ἐθελούσῃ* V. 154/55). Wie inniges Gefühl spricht aus den Abschiedsworten, die er an Kalypso richtet (V. 215—224): „Zürne mir nicht, hehre Göttin; ich weiß, daß Penelope an Gestalt und Schönheit sich mit dir nicht vergleichen kann; denn sie ist eine Sterbliche, du aber bist unsterblich und nie alternd — aber auch so wünsche ich und sehne mich alle Tage nach Hause zurückzukehren und den Tag der Rückkehr zu sehen . . .“ Ich denke, daß ein jeder, der Gefühl für wahre Poesie hat, mir recht geben wird, wenn ich behaupte, daß nicht ein äußerer Grund, nämlich um die zehn Jahre der Irrfahrten herauszubringen, den Dichter zur Schöpfung der Kalypso veranlaßt hat, sondern ein tiefinnerlicher, nämlich dem treu ausharrenden Weibe den Gatten gegenüberzustellen, den selbst die Reize einer ihn zärtlich liebenden Göttin nicht zurückhalten können, und daß ich ein Recht hatte (Wdsp. S. 34), den für den Schöpfer unserer Odyssee zu halten, der diese Gegenüberstellung zum Grundthema seiner Dichtung machte. Aber auch dies ist klar, daß weder Kalypso eine Nachahmung der Kirke noch Kirke eine Nachahmung der Kalypso ist, und daß es für das Alter der

beiden Lieder völlig gleichgültig ist, ob Kalypso erst vom Dichter geschaffen, Kirke aber schon vor ihm im Liede verherrlicht war, oder ob das Verhältnis umgekehrt ist. Für die Dichtung ist jedenfalls Kalypso wesentlich, Kirke dient nur zur Ausschmückung. Nur nebenbei sei bemerkt, daß auch die Verse, die beiden Gesängen gemeinsam sind, einen sicheren Anhalt über das Alter der beiden Gedichte so wenig geben, daß auch hier wie fast überall die Gelehrten, die sie vergleichen, zu entgegengesetzten Ansichten gekommen sind.[1]

Ich denke, es bedarf keines weiteren Zeugnisses aus Homer, um zu erkennen, daß es für den dichterischen Wert einer Szene und ihrer Stellung in der ganzen Dichtung unwesentlich ist, ob der Dichter vorhandenes Sagengut verwendete oder ganz frei schuf, und daß, um es kurz zu sagen, das höhere Alter einer Sagengestalt oder Erzählung nicht entscheidend ist für das Alter des Gesanges, in dem sie vorkommt, sondern daß man jede Szene ganz unabhängig von diesen Fragen nur nach ihrer Bedeutung im Zusammenhange der ganzen Dichtung beurteilen darf.

Auf wie falschem Wege die Homerkritik wandelt, wird sofort klar, wenn man ähnliche Szenen aus unzweifelhaft einheitlichen Dichtungen neuerer Zeit zum Vergleich zieht. So kommen z. B. auch in Schillers Jungfrau von Orleans zwei Einzelkämpfe der Jungfrau mit englischen Helden vor: II, 7 kämpft sie mit Montgomery und tötet ihn, III, 10 besiegt sie Lionel, vermag aber nicht ihn zu töten. Der letztere Kampf ist für die Handlung von entscheidendster Bedeutung, denn er führt die Peripetie herbei, der erste könnte allenfalls fehlen, ohne daß das Stück seinen Charakter verlieren würde, ja einzelne Kritiker haben ihn sogar störend gefunden, da er nicht zum Charakter der Jungfrau passe. Tatsache ist, daß sie nach der Geschichte und ihrer eigenen Aussage nie das Schwert geführt, sondern nur die Fahne getragen hat. Beide

---

[1] Das Material gibt vollständig Hennings, Odyssee S. 147—169. Vgl. noch Groeger, Die Kirkedichtung in der Odyssee. Philologus NF. XIII. S. 206—237.

Kämpfe hat der Dichter also gegen den ihm vorliegenden geschichtlichen Stoff nur seiner Handlung wegen eingeführt, beide hat er erfunden — aber unter Benützung dichterischer Vorlagen aus ganz verschiedener Zeit und ganz verschiedenen Stoffen. Während in der Montgomeryszene Ilias 21, 34—135, das Zusammentreffen des Priamossohnes Lykaon mit Achilleus, ihm zum Vorbild diente, konnte er für den Kampf der Jungfrau mit Lionel aus Shakespeares Heinrich VI. den Kampf der Jungfrau mit dem englischen Feldherrn Talbot (I, 5) benützen. Aber wie verschieden ist die Benützung, wie sehr hat der Dichter beide Vorbilder umgestaltet! Beide Szenen aber sind ziemlich gleichzeitig verfaßt, während zwischen seinen „Vorlagen“ ein Zeitraum von mehr als zweitausend Jahren liegt. Die eine Vorlage hat ihm die Anlage der ganzen Szene und mehrere ergreifende Gedanken geliefert, während die andere ihm fast nichts als das Tatsächliche geliefert hat, daß die Jungfrau, gegen die geschichtliche Überlieferung, persönlich mit einem der feindlichen Heerführer das Schwert gekreuzt hat, ohne ihn zu töten. Wie geschickt hat gerade in dem letzteren Falle Schiller statt des rauhen Kriegers Talbot, der bei Shakespeare mit der Jungfrau kämpft, den schönen Lionel, den Liebling der Isabeau, gewählt.

Wie hier Schiller, so kann natürlich auch Homer in allen oben angeführten Fällen Vorbilder benützt haben, aber diese Vorlagen herzustellen und genau angeben zu wollen, was der Dichter daran geändert hat, ist ebenso unmöglich, als ohne Kenntnis der benützten Dichtungen aus Schillers Jungfrau die beiden angeführten Szenen zu erschließen. Noch viel weniger aber ist es angebracht, genau das Alter einer Stelle bei Homer nach dem Alter der Vorlage zu bestimmen; sonst müßte bei Schiller die Montgomeryszene sehr viel früher als die Lionelszene gedichtet sein, während sie doch etwa gleichzeitig ist, vielleicht sogar erst nach dieser eingefügt ist.

Ich bin bei diesem Punkte ausführlicher gewesen, weil trotz meiner Ausführungen vor zwanzig Jahren in der o. a. Schrift die Wiederholungen und Nachahmungen und das Streben, die Quelle oder Vorlage des Dichters genau nach

dem Wortlaute herzustellen und danach auch das Alter der einzelnen Gesänge Homers zu bestimmen, die Kritik beherrschen, obwohl doch für jeden besonnenen Forscher die völlige Unzulänglichkeit dieses Mittels auf der Hand liegt. Ich darf verlangen, daß diese Ausführungen in ihrem vollen Umfange widerlegt werden, ehe man weiter auf dem bisherigen Wege fortschreitet. Bisher aber ist nur ein einziger schwacher Versuch gemacht worden, den Hauptgedanken, den ich verfolge, zu bekämpfen: man betrachtet unbequeme Stellen, die der Hypothese des Kritikers widersprechen, als späte Interpolation. Diesen Einwand kann ich nicht als berechtigt anerkennen, und es fängt ja auch die Kritik mehr und mehr an, das Bedenkliche dieses Mittels einzusehen.

4. Die Widersprüche.

Eine fast noch größere Rolle als die Wiederholungen und Nachahmungen haben in der Homerkritik seit F. A. Wolf die zahlreichen Widersprüche gespielt, die sich in den homerischen Gedichten finden. Wolf wies nur in einigen auffallenden Beispielen auf sie hin; aber Lachmann und seine Schule haben sie geradezu zum Mittelpunkt ihrer Betrachtungen gemacht. Erst allmählich hat sich eine richtigere Beurteilung der Bedeutung dieser Widersprüche Bahn gebrochen. Die Vertreter der einheitlichen Komposition der Gedichte wiesen auf die zahlreichen Widersprüche hin, die sich in unzweifelhaft einheitlichen Werken fänden, und gaben zu bedenken, daß die Gedichte in einem ganz unkritischen Zeitalter entstanden und nur für den mündlichen Vortrag bestimmt seien, während man Widersprüche erst bei langsamerem Lesen merke. Tatsächlich sind Widersprüche bei Homer erst in dem Zeitalter der ausgebildeten wissenschaftlichen Textkritik in größerer Zahl bemerkt worden. Denn noch Herodot schreibt (II, 116): *Ὅμηρος οὐδαμῶς ἀνεπόδισε ἑαυτόν* und benützt einen verhältnismäßig geringen Widerspruch zwischen der Ilias und den Kyprien, um letztere Homer abzusprechen. Die Alexandriner erst bemerkten sie, halfen sich aber gewöhnlich mit dem einfachen

Mittel der Athetese, der Beseitigung von Versen an der einen oder anderen Stelle, die einen Widerspruch herbeiführten, während die große Masse der Gebildeten wohl wie Horaz dachte: quandoque bonus dormitat Homerus. Ich habe, nachdem mehr und mehr von einsichtsvollen Kritikern die übertriebene Ausbeutung der Widersprüche verworfen war, die ganze Frage zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung gemacht in der Schrift: Die Bedeutung der Widersprüche für die homerische Frage, Berlin 1894, und die hier gewonnenen Ergebnisse werden jetzt von allen wirklichen Kennern der Gedichte entweder vollständig anerkannt, oder es herrscht eine nur verhältnismäßig geringe Verschiedenheit in der Beurteilung der Widersprüche.

So wird von allen einsichtigen Kritikern zugegeben, daß geringere Widersprüche in zwei verschiedenen Szenen nicht gegen die Verfassereinheit sprechen, da der Dichter stets seine Aufmerksamkeit nur auf das richtet, was er gerade erzählt, und dabei sich wenig darum kümmert, ob das Erzählte zu dem vorher Gesagten stimmt oder nicht. Im ersten Teile von *A* läßt z. B. der Dichter die Götter anwesend sein, weil er ihre Anwesenheit braucht: Apollo sendet seine Pfeile in das Heer der Griechen, Here und Athene mischen sich in den Streit der Könige; aber in einer anderen Szene desselben Gesanges, in dem Gespräch zwischen Thetis und Achill, ist die Abwesenheit der Götter dem Zwecke des Dichters angemessener: deshalb läßt er sie am Tage vorher abgereist sein. Ob der Dichter in diesem Falle den Widerspruch selbst nicht gemerkt oder nur nicht gescheut hat, möge dahingestellt bleiben. Jedenfalls wird durch die Annahme, daß die erste Szene von einem anderen Dichter fortgesetzt sei, gar nichts gewonnen, noch viel weniger dadurch, daß erst ein „Redaktor“ den jetzigen Zusammenhang hergestellt habe; denn gerade solche, mehr auf das Äußerliche gerichtete Tätigkeit sucht Widersprüche zu vermeiden,[1] und das war hier gar nicht einmal so schwer, wie bei der Analyse des Gesanges gezeigt werden soll.

---

[1] Vgl. O. Jäger, Homer und Horaz, S. 20.

Wie sehr sich das Urteil im Laufe der Untersuchung in diesem Punkte geändert hat, möge ein Beispiel zeigen. Zu den schwersten Widersprüchen, die entschieden gegen die Verfassereinheit der Gedichte sprächen, hat man die längste Zeit den gerechnet, daß Pylaimenes, der König der Paphlagonier, *E* 576 fällt, *N* 658 dagegen der Leiche seines Sohnes folgt. Schon die alten Kritiker — nicht Herodot, s. o. — haben ihn bemerkt und durch verschiedene Mittel zu beseitigen versucht. In allen neueren, populär wie wissenschaftlich gehaltenen Abhandlungen wird er immer wieder hervorgehoben.[1] Ich habe selbst noch im Jahre 1883 BJB XXXIV (1883 I S. 84) den Grundsatz Freys (Homer, Bern 1881) „bedenklich" gefunden, wenn er den Widerspruch so erklärt: „V, 576 Menelaos tötet den Pylaimenes; XIII, 658: er folgt der Leiche seines Sohnes. Der zweite Vorgang ist rührend; deswegen ist der Widerspruch berechtigt; und Pylaimenes darf plötzlich wieder leben — wie lächerlich das ist."

Ebenso hatte Christ nicht nur 1885 „Homer oder Homeriden" (S. 88/89) diesen Widerspruch einem Dichter nicht zutrauen wollen, obwohl Frey (Jahrb. f. klass. Phil. 1883 S. 723) schon auf einen ganz ähnlichen Widerspruch im Rolandsliede XXX aufmerksam gemacht hatte — hier erscheint nämlich der Herzog Othon, nachdem er kurz vorher unter den Gefallenen aufgezählt war, wieder unter den Lebenden — sondern er schrieb noch im Jahre 1889 (Geschichte der griech. Lit. S. 30): „Wenn Pylaimenes, nicht ein gemeiner Soldat, sondern der König der Paphlagonier, im fünften Gesang (*E* 576) im Kampfe mit Menelaos fällt, im dreizehnten hingegen (*N* 658) die Leiche seines Sohnes begleitet, so geht das über die Grenzen meiner Nachsicht hinaus und lasse ich mich auch nicht mit dem aristarchischen Köder der Homonymität abspeisen." Aber 1905 in der vierten Auflage (S. 40) spricht er dabei nur von „Zweifeln an der Einheit der Verfasser" und fährt dann fort: „Doch ist auch hier zuversichtliches Absprechen

[1] Vgl. Hentze, Anhang zur Ilias, zu *N* 654, wo die Literatur darüber angegeben ist.

wenig am Platze, einmal da die sich widersprechenden Stellen in verschiedenen, nicht zum Vortrag nacheinander bestimmten Liedern stehen, und dann, da auch bei anderen Dichtern ähnliche Ungenauigkeiten vorkommen, und z. B. selbst der sorgsame Ariosto im Orlando furioso 18, 45 den Ballustrio fallen, 40, 73 aber und 41, 6 wieder unter den Lebenden weilen läßt." In der Anmerkung aber fügt er hinzu: „Noch ärger steht die Sache, wie mich Max Koch lehrte, bei dem Engländer Thakeray, der sich in dem Roman The Newcomes am Schlusse selbst entschuldigt, daß er die Mutter des Bräutigams killed at one page and brought to life at another."[1] Obwohl also bei Homer sich sowohl die Verse *E* 576—589 wie *N* 656—659 ohne Schwierigkeit aussondern und als Zusatz eines Rhapsoden ansehen ließen, halte ich es nicht für nötig, von diesem Mittel Gebrauch zu machen, sondern traue dem Dichter selbst den Widerspruch jetzt unbedenklich zu. Denn wenn auch Pylaimenes König der Paphlagonier ist, so ist er doch keine hervorragende Person der Sage; er konnte bei den im 5. B. erzählten Kämpfen ebensogut gefallen sein, wie bei den im 16. oder 17. B. geschilderten. Weder der Dichter noch sicher irgendeiner der Hörer hat den Widerspruch gemerkt; erst bei wiederholtem Lesen ist er aufgefallen.

Wenn aber dieser Widerspruch nach dem Urteil verständiger Kritiker jetzt als nicht mehr ausreichend gilt, um die Verfassereinheit der Gedichte zu bestreiten, so werden geringere Widersprüche, wie z. B. daß Athene Il. 2, 447 die Aigis trägt, 5, 738 sie aber erst umwirft, daß Sarpedon 5, 660 u. ff. schwer verwundet wird, aber am übernächsten Tage im 12. und 16. Gesange wieder mit ungebrochener Kraft kämpfen kann, oder daß die im 11. B. verwundeten Könige, namentlich Diomedes und Odysseus, sich im 23. B. an den Wettspielen beteiligen können, als seien sie nie verwundet

[1] Bekanntlich hat Shakespeare in der Comedy of errors I, 1 seine beiden Zwillinge selbst verwechselt, vgl. O. Jaeger, Homerische Aphorismen (in Pro domo S. 182—184), wo eine große Zahl Widersprüche aus Shakespeare angeführt sind, andere auch aus Goethe und Schiller.

worden, noch viel weniger zu diesem Zwecke verwendet werden dürfen. — Ich zähle dahin auch unbedenklich die Widersprüche in der Zeitberechnung, die in der Kritik eine so große Rolle spielen. Wie viel Staub hat nicht z. B. das ἐκ τοῖο Il. 1, 493, aufgewirbelt oder das Zusammentreffen der Athene mit Telemach im Anfange des 15. B. der Odyssee! Wir sind heute gewöhnt, alles mit der Uhr in der Hand zu tun, und in modernen Romanen ist nicht selten die bestimmte Stunde einer Tat ganz wie bei der Kriminalistik von großer Bedeutung. Ganz anders rechneten die Alten mit der Zeit. Es muten uns besonders die griechischen Tragiker das Unglaublichste zu. „Die Handlung des Agamemnon scheint in einem Tage zu verlaufen; der Chor bleibt doch auf der Bühne und geht nicht schlafen; und doch wäre so Agamemnon beinahe mit der Schnelligkeit des Feuersignals gereist — denn er kehrt noch an demselben Tage zurück, an dem die Feuersignale Ilions Einnahme melden. — Das ist nicht etwa mangelhafte Chronologie, sondern gar keine Chronologie mehr.“[1] Was will es gegenüber dieser Behandlung der Zeit sagen, daß es im 11. B. der Ilias Mittag wird, im 16. B. aber nach vielen Kämpfen Mittag erst gerade vorüber ist? oder daß Il. 19, in V. 141 und 195, von Geschenken die Rede ist, die Agamemnon χθιζός „gestern“ Achill angeboten habe, während „die Presbeia vielmehr in die zweitvorhergehende Nacht fällt, in die Nacht vor dem dritten Schlachttage, der mit *Λ* beginnt und mit *Σ* schließt?“ (Hentze zu *T* 141.) Beispiele von solcher Häufung der Ereignisse und ungenauer Zeitangabe finden wir selbst in neueren Dichterwerken. So fallen z. B. im Don Carlos alle Ereignisse des III.—V. Aktes auf einen Tag. Die „Herrlichkeit des Marquis Posa entsteht und vergeht an einem Tage“, während der Leser, ja der Dichter selbst das Gefühl hat, daß längere Zeit vergangen sei. Denn IV, 14 sagt Alba: „Es ist längst kein Geheimnis mehr,

---

[1] Blaß, Die Interpolationen in der Odyssee, Halle 1904, S. 16 u. ff. Hier werden noch eine Reihe anderer ähnlicher Fälle besprochen und dabei auch die chronologischen Fehler der homerischen Gedichte ganz in meinem Sinne erörtert.

wozu sich dieser Mensch (Posa) hat brauchen lassen"; und noch auffallender ist V, 3, wo Posa zu Don Carlos sagt: „Den Tag nachher, als wir uns zum letzten Male bei den Kartäusern gesehen, ließ mich der König zu sich rufen", statt zu sagen: „Nachdem wir uns gestern getrennt, ließ mich der König heut vormittag zu sich rufen."[1]

Wichtiger als solche nur Einzelheiten betreffende Widersprüche sind die, welche sich im Charakter derselben Person zeigen. Denn man muß von dem Dichter verlangen, daß er im allgemeinen ein klares Bild der Person, die er schildern will, vor Augen hat, und daß er nicht etwa dieselbe Person bald tapfer, bald feige, bald edel, bald niederträchtig darstellt. Nun hat nichts so sehr den Glauben an die Einheit der Gedichte befestigt als die Gleichheit im Charakter sowohl der Helden wie der Götter. Völlig gleich bleibt sich z. B. Zeus im Verhältnis zu Here nicht nur, sondern auch zu den übrigen Göttern; völlig gleich gezeichnet ist Agamemnon als rechthaberisch und auf seine Macht pochend auf der einen Seite, kleinlich und verzagt auf der anderen Seite, wenn die Not groß ist. Polydamas gibt stets guten Rat den Troern, Nestor den Griechen, und wie gleichmäßig Hektor in der ganzen Ilias gezeichnet ist, habe ich Wdsp. S. 19 hervorgehoben — wir werden unten darauf zurückkommen —.

Indes es finden sich auch Widersprüche in der Charakterzeichnung, und gerade diese hat die zersetzende Kritik stark betont, um die Einheit der Gedichte zu leugnen; aber nirgends zeigt sich auch die Einseitigkeit dieser Kritik besser als auf diesem Gebiete. Widersprüche im Charakter oder im Handeln finden sich tatsächlich bei jedem Menschen in der Wirklichkeit wie in der Dichtung. Schon der Prophet kennt den Widerspruch im Menschen, wenn er sagt: „Es ist das Herz ein trotzig und verzagt Ding; wer will es ergründen?" Wenn irgendwo, darf man hierbei nicht mit dem nüchternen Verstande eine Szene beurteilen, sondern muß versuchen, sie psychologisch zu erklären.

[1] Vgl. auch Finsler, Homer 1908 S. 542.

Nur psychologisch ist es verständlich, daß in der einen von den beiden oben angeführten Szenen aus Schillers Jungfrau von Orleans Johanna den Montgomery tötet und sogar mit sehr kräftigen Worten versichert, daß sie ihn töten müsse:

> Denn dem Geisterreich, dem strengen, unverletzlichen,
> Verpflichtet mich der furchtbar bindende Vertrag,
> Mit dem Schwert zu töten alles Lebende, das mir
> Der Schlachtengott verhängnisvoll entgegenschickt,

in der anderen dagegen den Lionel nicht zu töten vermag, obwohl dieser den Tod wünscht, während Montgomery flehentlich um sein Leben gebeten und auf jede Weise die Jungfrau zu rühren versucht hatte. Was will es diesem Widerspruch gegenüber bedeuten, daß Diomedes im 5. B. der Ilias von Athene angestachelt nicht nur mit Menschen, sondern auch mit Göttern kämpft, im 6. B. dagegen, als er auf Glaukos stößt, den er nicht kennt, diesen fragt, ob er ein Gott sei, und hinzufügt, daß er dann nicht mit ihm kämpfen würde? Um hier einen Widerspruch festzustellen, übersieht die Kritik, daß er auch in *E* nur auf die ausdrückliche Aufforderung der Athene hin Aphrodite verwundet hat, daß er ausdrücklich (V. 817 u. ff.) erklärt, er sei vor Ares zurückgewichen dem Gebote der Göttin gemäß, die ihn nur aufgefordert habe, Aphrodite zu verwunden, und daß bei seinem Kampfe mit Ares Athene die Lanze auf Ares lenkt (V. 856 „*ἐπέρεισε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη νείατον ἐς κενεῶνα*“), daß endlich Diomedes schon (V. 443/44) scheu vor Apollo zurückgewichen ist, als dieser ihm zugerufen hat:

> *φράζεο Τυδεΐδη, καὶ χάζεο, μηδὲ θεοῖσι*
> *ἶσ' ἔθελε φρονέειν, ἐπεὶ οὔποτε φῦλον ὁμοῖον*
> *ἀθανάτων τε θεῶν χαμαὶ ἐρχομένων τ' ἀνθρώπων.*

Es handelt also tatsächlich Diomedes im 6. B. nur der Mahnung Apollos und dem Gebote der Athene gemäß, wenn er sich scheut, einen Krieger, der ihm unbekannt ist, anzugreifen, ehe er weiß, ob es nicht vielleicht ein Gott ist. Wer also das 5. B. nicht oberflächlich, sondern gründlich liest, kann überhaupt hierbei einen Widerspruch im Charakter des

Diomedes nicht finden — und doch ist dieser Widerspruch von der Kritik als eins der sichersten Merkmale hingestellt worden, die gegen die Verfassereinheit der Gedichte sprechen.[1]

Aber wenn selbst Diomedes aus eigenem Antriebe, nicht wie jetzt auf Veranlassung der Göttin, das eine Mal von wildem Kampfesmut sich zu weit fortreißen ließe, das andere Mal einem Helden gegenüber, der irgendwelchen besonderen Eindruck auf ihn machte, vorsichtiger wäre, so könnte man auch darin noch nicht die Schöpfung verschiedener Dichter sehen, da derartige, ja noch viel schlimmere Widersprüche sich auch in sicher einheitlichen Dichtungen finden. Denn nicht nur Schiller läßt in dem eben angeführten Beispiele und ebenso im Wallenstein[2] den Helden im Widerspruch mit seinem Charakter handeln, sondern Shakespeare bietet uns noch Auffallenderes im Julius Cäsar V, 2 innerhalb derselben Szene. Hier fragt nämlich Cassius den Brutus, was er zu tun gedenke, wenn das Treffen verloren gehe. Darauf antwortet Brutus:

Ganz nach der Vorschrift der Philosophie,
Wonach ich Cato um den Tod getadelt,
Den er sich gab — ich weiß nicht, wie es kommt,
Allein ich find' es feig und niederträchtig
Aus Furcht, was kommt, des Lebens Zeit zu kürzen —
Will ich mich waffnen mit Geduld, erwartend
Den Willen der hohen Mächte, die das Irdische
Regieren.

Als ihn aber Cassius fragt, ob er es sich also gefallen lassen werde, daß man ihn durch die Straßen Roms im Triumphe führe, antwortet er:

Nein, Cassius, nein! Glaub mir, du edler Römer,
Brutus wird nie gebunden gehn nach Rom,

und tatsächlich stürzt er sich (V, 5) ohne alles Bedenken in das Schwert, ja er muß es tun nach der ganzen Anlage des

[1] Vgl. Bonitz, Über den Ursprung der homerischen Gedichte (Wien 1881) S. 24 und dazu Anm. 86.

[2] Vgl. Wdsp. S. 16.

Stückes. Immelmann,[1] der in einer Versammlung des Phil. Vereins in Berlin auf diesen Widerspruch aufmerksam machte, gab zu erwägen, ob nicht die Quelle Shakespeares (Plutarch in englischer Übersetzung) Veranlassung zu dem kaum glaublichen Widerspruch in den Worten des Brutus und in seinem Handeln gewesen sei. Ich habe es abgelehnt. Denn im Plutarch erwidert Brutus auf die gleiche Frage des Cassius, daß er in seiner Jugend (*νέος ὤν*) den Tod des Cato getadelt habe, jetzt aber denke er anders darüber. Auch Shakespeare hätte hier genau ebenso Brutus antworten lassen, wenn er nicht als großer Menschenkenner den Widerspruch im Menschenherzen hervorheben wollte, nämlich daß die bewährtesten Grundsätze selbst charakterfeste Naturen im besonderen Falle im Stich lassen, wie hier den Brutus, als ihm die letzten Folgen seiner stoischen Gesinnung durch Cassius entgegengehalten werden und später die Entscheidung auch in Wirklichkeit an ihn herantritt. Genau so nimmt in einem neueren Roman (Stilgebauer, Götz Kraft I) ein entschiedener Verächter des Duells, dessen Lebensauffassung auch eine ganz andere ist als die der Kreise, in denen das Duell anerkannt ist, ohne Bedenken, trotz der dringendsten Abrede des Freundes, die Forderung des Gegners an und findet dabei den Tod.

Man wird mir zugeben, daß gegenüber solchen Widersprüchen in den Ansichten der Helden in entschieden einheitlichen Dichtungen es wenig sagen will und sicher nicht gegen die Verfassereinheit spricht, wenn Achilleus im 9. B. schroff den Antrag der Abgesandten Agamemnons ablehnt, im 11. B. aber (V. 609/10) frohlockend ausruft:

νῦν οἴω περὶ γούνατ' ἐμὰ στήσεσθαι Ἀχαιοὺς
λισσομένους· χρειὼ γὰρ ἱκάνεται οὐκέτ' ἀνεκτός.

Denn in dem Zorne, in den Achill sich mehr und mehr hineinversenkt hat, schien ihm offenbar die Demütigung Agamemnons lange noch nicht groß genug; er erwartet hier

[1] Vgl. JB 1905 S. 183 Anm.

etwas viel Schlimmeres; die Griechen sollen ihm zu Füßen fallen und ihn flehentlich bitten. Das haben sie im 9. B. noch nicht getan. So groß war auch die Not nicht. Trotzdem hält die Kritik diese Verse mit dem 9. B. für unvereinbar.[1]

Ebensowenig darf es befremden, wenn Achilleus im 1. wie im 9. B. großen Wert auf die Briseis legt (9, 342/43: *ὥς καὶ ἐγὼ τὴν ἐκ θυμοῦ φίλεον δουρικτητήν περ ἐοῦσαν*), im 19. B. aber (59/60) wünscht:

τὴν ὄφελ' ἐν νήεσσι κατακτάμεν Ἄρτεμις ἰῷ,
ἤματι τῷ, ὅτ' ἐγὼν ἑλόμην Λυρνησσὸν ὀλέσσας.

Im 1. wie im 9. B. läßt die Wegnahme der Briseis ihm den Besitz höher erscheinen, ganz wie dem Agamemnon Chryseis auffallend wertvoll erscheint (*Α* 113—116), ohne daß es nötig ist, eine tiefere Erklärung darin zu suchen, wie Finsler (Homer S. 36) tut; im 19. B. dagegen steht Achill unter dem Eindrucke des schweren Verlustes seines Freundes; an diesem ist Briseis mittelbar schuld. Deshalb denkt er jetzt anders über ihren Besitz oder Verlust. Daß in solchen Fällen man den Gemütszustand des Helden berücksichtigen muß, beweisen unzählige Widersprüche dieser Art in unzweifelhaft einheitlichen Dichtungen. Ich habe Wdsp. S. 16 auf den Widerspruch hingewiesen in der Stimmung Hektors *Ζ* 448/49 und 476—481 — an der ersten Stelle glaubt er bestimmt, daß Troja fallen wird, an der zweiten wünscht er, daß sein Sohn noch einst in Troja kraftvoll herrschen möge und ihn selbst an Ruhm übertreffe — und doch hat hier niemand an der Einheitlichkeit der ganzen herrlichen Szene gezweifelt. In der Rede Agamemnons *Δ* 160—182 aber findet sich genau derselbe Widerspruch. V. 162—165 ist er von dem Untergange Trojas überzeugt, ganz wie Hektor; V. 170 u. ff. aber fürchtet er, daß Menelaos sterben und sie dann unverrichteter Sache von Troja abziehen könnten. Hier soll er unerträglich

[1] Vgl. Hentze, Anhang zur Ilias. Heft IV S. 66 u. 100 und dagegen meine Erklärung Wdsp. S. 18.

sein.[1] Aber warum denn? Verträgt sich denn seine Befürchtung mit seiner bestimmten Überzeugung weniger als Hektors Wunsch mit derselben Überzeugung? Sehen wir nicht in Sophokles' Philoktet (V. 493 u. ff., 665, 1212) den Helden da, wo er in trauriger Stimmung ist, fest an den Tod seines Vaters glauben, während er V. 1371, wo er in zuversichtlicher Stimmung ist, hofft, daß er noch lebt? Wechseln so nicht beständig die Stimmungen in der Menschenbrust? Und wie will man es anders als psychologisch erklären, wenn Schiller in der Braut von Messina Don Cäsar sagen läßt, nachdem er seinen Bruder ermordet und später erfahren hat, daß seine Geliebte seine Schwester ist: „Ist sie wahrhaftig seine, meine Schwester, so bin ich schuldig einer Greueltat, die keine Reu' und Büßung kann versöhnen"? Die Greueltat bleibt genau dieselbe, ob Beatrice seine Schwester ist oder nicht. Aber er hat sie gering angeschlagen, solange der Lohn der Tat ihm hoch erschien; da verdunkelte sie ihm das Gräßliche des Brudermordes; erst als dieser Lohn wegfällt, kommt er zur klaren Einsicht des schweren Verbrechens. Gerade die Vernachlässigung des psychologischen Eindringens in die Darstellung des Dichters hat zu jenen absprechenden Urteilen, zu dem abstoßenden Tone meisternder Überlegenheit geführt, deren sich die meisten Kritiker bedienen: sie behandeln wirklich Homer wie einen Schulbuben, dem man einen geringwertigen Aufsatz korrigiert.

Dies zeigt sich besonders bei der letzten Art von Anstößen, die die Anlage der ganzen Dichtung betreffen. Wir finden vieles in der Gesamtanlage, was uns auffällig erscheint. Aber in diesem Falle ist es doch in allererster Linie geboten, daß man fragt, weshalb der Dichter die Handlung so und nicht anders gestaltet hat. Fänden sich solche Anstöße nur bei Homer, so könnte man auf eine ganz eigenartige Entstehung der Gedichte schließen. Aber solche auffallende Gestaltung der Handlung finden wir bei allen großen Dichtern, alten wie neueren, die einen Stoff behandelten, der über das

[1] Vgl. Wdsp. S. 18.

Alltägliche hinausgeht — nur die Mittelmäßigkeit ist gewöhnlich korrekt. Es wird gut sein, ehe wir zu Homers Kunst übergehen, erst einige Beispiele aus zweifellos einheitlichen Werken bedeutender Dichter zu betrachten, um einen sicheren Standpunkt zu gewinnen. Wilamowitz (Griechische Tragiker, Bd. 2, S. 32, Anm.) schreibt: „Es ist schon eine sehr naive Technik, daß sie (Klytemnestra) dem Chor dadurch den Glauben (an ihre Angabe, daß sie durch die Feuerzeichen heute weiß, was gestern in Asien geschah) stärkt, daß sie von dem, was jetzt in Asien (Troja) geschieht, ein typisches Bild gibt. Ihre Mahnung, die Sieger möchten sich nicht an den Gotteshäusern vergreifen, fällt geradezu aus der Rolle. Sie haben das bekanntlich getan und dadurch den Sturm auf der Rückkehr hervorgerufen, der später erzählt wird. Diese Motivierung war dem Dichter so wertvoll, daß er ihre Erwähnung durch eine Unschicklichkeit erkaufte." Und (ebd. S. 34 Anm.) lesen wir: „Der zweite Teil der Szene (nämlich von dem Berichte des Herolds über Agamemnons Rückkehr), die Schilderung des Sturmes, hat eigentlich nur Wert für das Satyrspiel. Die Begründung des Sturmes durch die Gottlosigkeiten, deren sich die Achäer in Ilion schuldig gemacht haben, wird nicht gegeben, obwohl man das gerade nach Klytemnestras Rede (V. 329 u. ff.) erwartet. Für die Einheitlichkeit des Dramas möchte man dies wie jenes missen." Diese Anstöße und eine Reihe anderer vielleicht noch schwererer (z. B über das Los der Kassandra) findet der Gelehrte in der Dichtung des Aischylos, die als das Größte und Vollkommenste gilt, was griechische Tragiker geschaffen haben, und er sucht die Erklärung dafür in einer bestimmten Absicht des Dichters.

Wie richtig diese Erklärung ist, beweist das Selbstzeugnis keines geringeren Dichters als Goethe, der in fast wörtlicher Übereinstimmung mit dieser Deutung über seine eigene Schöpfung sagt:[1] „Aber haben Sie bemerkt, der Chor fällt

[1] Eckermann, Gespräche mit Goethe, a. 5. VII. 1827. Vgl. Wdsp. S. 23/24.

bei dem Trauergesang (über Helena im Faust) ganz aus der Rolle; er ist früher durchgehends antik gehalten oder verleugnet doch nie seine Mädchennatur, hier aber wird er mit einem Male ernst und hochreflektierend und spricht Dinge aus, woran er nie gedacht hat und auch nie hat denken können." Eckermann antwortet, daß er dies wohl bemerkt habe, fügt aber hinzu: „Solche kleine Widersprüche können bei einer dadurch erreichten höheren Schönheit nicht in Betracht kommen. Das Lied mußte einmal gesungen werden, und da kein anderer Chor gegenwärtig war, so mußten es die Mädchen singen." Und Goethe erwidert lachend: „Mich soll nur wundern, was die deutschen Kritiker dazu sagen werden; ob sie werden Freiheit und Kühnheit genug haben, darüber hinwegzukommen. Den Franzosen wird der Verstand im Wege sein, und sie werden nicht bedenken, daß die Phantasie ihre eigenen Gesetze hat, denen der Verstand nicht beikommen kann und soll." Ganz wie hier ein scharfer Unterschied gemacht wird zwischen den Anforderungen, welche der Verstand stellt, und den Schöpfungen der Phantasie, so noch in den Gesprächen vom 27. I. 1827 und 29. I. 1827.

Wie Aischylos Orestie als das größte Meisterwerk der attischen Tragödie gilt, so findet heute in Schillers Wallenstein die Kritik das höchste, was neuere dramatische Kunst geschaffen hat. Ein spröder, gewaltiger Stoff ist in eine geschlossene Einheit umgeschaffen — die ganze umfangreiche Handlung verläuft innerhalb von vier Tagen — mächtig packt uns das menschliche Schicksal, edel ist die Sprache und reich an großen Gedanken. Und doch ist kaum ein Werk Schillers von einer Kritik, der es, ganz wie der homerischen, „an Liebe, an Geneigtheit fehlte, sich auf den Standpunkt des Dichters zu stellen", so getadelt, so verkleinert und zerpflückt worden wie dieses Meisterwerk.[1] Zweifellos bietet

[1] Vgl. A. Ludwig, Schiller und die deutsche Nachwelt. Berlin, Weidmann, 1909. Es kann allen Homerkritikern nur auf das angelegentlichste zum eingehenden Studium empfohlen werden, besonders Kap. III, Die Herrschaft der Romantik.

diese große Dichtung auch der reinen Verstandeskritik ein leichtes Feld für ihre Angriffe. Ganz besonders hat die Einfügung der Max- und Theklahandlung bis in die neueste Zeit Anstoß erregt, und gewiß ist, daß wir uns einen Wallenstein ohne diese Szenen ebenso denken können wie einen Tell ohne die Rudenz- und Bertaszenen. Bemerkenswert ist, daß diese Szenen durch den Stoff nicht gegeben waren, sondern freie Erfindung des Dichters sind, daß es sich also hier nicht darum handeln kann, was man so häufig bei Homer behauptet, ohne es beweisen zu können, daß nur durch ungeschickte Verbindung verschiedener „Vorlagen" sich die Störung der natürlichen Entwicklung ergebe. Noch bemerkenswerter aber ist, daß das, was der Kritik als „störendes Beiwerk" erscheint, für den Dichter gerade das poetisch Wichtigste war. Denn Schiller schreibt am 9. XI. 1798 an Goethe: „Ich bin seit gestern endlich an den poetisch wichtigsten bis jetzt immer aufgesparten Teil des Wallenstein gegangen, der der Liebe gewidmet ist und sich, seiner frei menschlichen Natur nach, von dem geschäftigen Wesen der übrigen Staatsaktion völlig trennt, ja demselben, dem Geist nach, entgegensetzt." Die letzten Worte beweisen, daß der Dichter selbst die ganz klare Überzeugung gehabt hat, daß diese Szenen geradezu etwas Fremdes in die Handlung hineinbringen — und trotzdem hat er sie zugesetzt, trotzdem nennt er sie den „poetisch wichtigsten Teil". Wie ist dies zu erklären? Die Antwort gibt er selbst, wenn er Max sagen läßt (Piccolomini I, 4):

Dieses Lagers lärmendes Gewühl
Der Pferde Wiehern, der Trompete Schmettern,
Des Dienstes immer gleichgestellte Uhr,
Die Waffenübung, das Kommandowort —
Dem Herzen gibt es nichts, dem lechzenden,
Die Seele fehlt dem wichtigen Geschäft.

Es brauchte Schillers Geist diese Liebesszenen, und mit der ganzen großen Kunst des Genies hat er sie dem spröden Stoff einverleibt, und wenn auch einzelnes die Kritik stören mag, so wird doch niemand jetzt die Szenen, wie sie gedichtet sind, missen wollen.

Aber steht es in der Ilias nicht genau ebenso? Lassen uns nicht die ewigen Kampfesszenen recht kühl und rühren uns erst dann, wenn der Dichter durch eigene Anteilnahme sie gemütlicher gestaltet? Sprechen uns nicht gerade die Szenen am meisten an, welche die Kritik Homer gewöhnlich abspricht, Szenen wie die Mauerschau, Glaukos und Diomedes, Hektors Abschied von Andromache, Nestor, Machaon im Zelt pflegend und Patroklos ermahnend, die Betörung des Zeus durch Here, die Schildbeschreibung, die Wettspiele, Achill und Priamos im letzten Buche, u. a.? Und weshalb werden sie von der Kritik verworfen? Weil sie den Zusammenhang störend unterbrechen oder eine unnötige Fortsetzung enthalten. Sehen wir uns eine hier als Probe an — die anderen sollen bei der Analyse des Gedichtes näher erörtert werden. Am Anfange des 6. Gesanges sind die Troer in großer Not. Da redet Helenos Hektor und Aineias an, fordert sie auf, die Troer zum Stehen zu bringen, und gibt dann Hektor den Rat, nach der Stadt zu gehen und die troischen Frauen zu veranlassen, der Athene ein Weihgeschenk zu bringen und sie anzuflehen, ob sie vielleicht dem Rasen des Diomedes Einhalt tun wolle. Hektor bringt darauf mit Aineias die Troer durch kräftiges Handeln zum Stehen und die Achäer zum Weichen (Ἀργεῖοι δ᾽ ὑποχώρησαν, λῆξαν δὲ φόνοιο); dann fordert er die Seinen auf, tapfer zu kämpfen, da er selbst nach Ilios gehen wolle, um die Frauen zu einem Bittgang zu veranlassen. Diese Szene findet den entschiedensten Tadel der Kritik, die dabei, wie gewöhnlich, noch Wichtiges übersieht. Wie töricht, sagt man, erzählt der Dichter: „Jetzt wären die Troer unter dem Andrängen der von Ares geliebten Achäer nach Ilion hinaufgezogen, wenn — Helenos nicht den tapfersten Helden der Troer aus der Schlacht entfernt hätte.“ Daß der Vorwurf in dieser Form unberechtigt ist, zeigt unsere Inhaltsangabe. Und wenn man weiter fragt, warum Helenos oder der Dichter nicht den ersten besten Troer nach Ilios schicke, um den Auftrag an die Frauen auszurichten, so übersieht man eben, daß es dem Dichter ganz offenbar nicht auf den Bittgang der Frauen ankam — denn dieser hat ja nicht einmal Erfolg —,

sondern auf die Schilderung von Hektors Begegnung mit seiner Mutter, mit Paris und Helena, ganz besonders aber mit Andromache und ihrer beider Söhnchen, eine der schönsten Perlen der Dichtung. Um diese möglich zu machen, scheute er sich ebensowenig wie später Aischylos oder Goethe und Schiller, einen „Fehler zu begehen“, nämlich Hektor statt eines geringeren Troers aus der Schlacht zu entfernen. Daß er dabei noch nebenbei wie durch die Glaukosepisode erreichte, die vielen Schlachtszenen des 5. B. abzubrechen und den Hörer durch friedliche Bilder nach den Schlachtenschilderungen zu erfreuen, liegt auch auf der Hand. Kritiker aber, die ein Goethe und Schiller fürchten mußten, hatte er noch nicht zu erwarten.

Bevor ich diesen Teil schließe, will ich noch mit wenigen Worten auf den abweichenden Standpunkt einzelner neuerer Kritiker eingehen. Hennings (Odyssee S. 35) führt die Ansicht Volkmanns an, der ebenfalls die Beweiskraft von Widersprüchen bestreitet:[1] „Unter Umständen können Widersprüche, die sich in einer größeren epischen Dichtung vorfinden, ein Indizium dafür abgeben, daß das Werk von dem Dichter nicht aus einem Gusse geschaffen, sondern ihm allmählich entstanden ist; aber zu positiven Schlüssen und Folgerungen werden sie uns nie berechtigen, weder wo sie vorhanden sind, noch wo sie fehlen.“ Dazu bemerkt Hennings: „Diese Entscheidung könnte ich nur dann billigen, wenn uns überliefert worden wäre, daß wie die Äneis von Virgil, so auch die Ilias und Odyssee von einem Homer gedichtet und aufgeschrieben wären, aber auch nur dann.“ Diese Bemerkung ist mir nicht verständlich. Überkommen ist uns doch Ilias und Odyssee als das Werk eines Dichters. Daß sie aufgeschrieben vom Dichter selbst sind, ist zwar nicht überliefert, aber nach den neuesten Untersuchungen durchaus wahrscheinlich. Aber gleichviel, die Ilias und Odyssee haben so lange als Werke eines Dichters gegolten, bis man aus den Widersprüchen in allererster Linie auf verschiedene Verfasser geschlossen hat.

[1] Volkmann, Geschichte der Wolfschen Prolegomena S. 162.

Jetzt wird die Haltlosigkeit dieses Schlusses durch die Widersprüche in unzweifelhaft einheitlichen, vom Dichter selbst aufgeschriebenen Dichtungen nachgewiesen — da wird wieder die Beweiskraft dieser Nachweise angefochten, weil die Gedichte nicht als einheitlich überliefert seien. Liegt da nicht ein ganz klarer circulus vitiosus vor?

A. Gercke[1] anderseits schreibt etwas sehr auffallend: „Jedoch würde es ein methodischer Fehler sein, lediglich auf die streng philologische Interpretation und Textanalyse Schlüsse von so großer Tragweite" — wie G. im vorangehenden getan hat — „begründen zu wollen. Die auf die gleiche Weise in Platons ‚Staat', Goethes ‚Faust' und Schillers ‚Don Carlos' nachgewiesenen älteren Pläne und Entwürfe raten zur Vorsicht, damit wir nicht einem Verfasser sein geistiges Eigentum absprechen. Die von Dilettanten eigentlich deshalb erhobenen Einwände werden erst abgeschnitten, wenn der Beweis auf eine breitere Grundlage gestellt wird." Auch in dieser Äußerung vermisse ich die Logik — und hoffentlich nicht bloß als „Dilettant". Denn wenn die nachgewiesenen älteren Pläne bei neueren Dichtern nach A. Gerckes eigenen Worten zur Vorsicht mahnen bei der Homerkritik, weshalb soll es da dilettantenhaft sein, gegen eine Kritik, die dies nicht beachtet, Einwände zu erheben? Das ist mir um so unverständlicher, als derselbe Verfasser wenige Jahre vorher in einem sehr lesenswerten Aufsatz folgende Behauptung aufgestellt hat:[2] „Die Frage nach der äußeren Herkunft von scheinbaren Zusätzen oder Umstellungen beantworten wir heutigen Tages so: sie stammen aller Wahrscheinlichkeit nach von dem Autor selbst, wenn nicht eine andere Herkunft nachzuweisen ist." Ich teile ganz diese Ansicht und will auch in der folgenden Analyse der Ilias danach verfahren. Denn wir glauben, daß durch die von A. Gercke angeführten Fälle

---

[1] A. Gercke, Homer und seine Zeit. Deutsche Rundschau XXXV (1909) H. 9 S. 347.

[2] A. Gercke, Die Analyse als Grundlage der höheren Kritik. N. Jahrb. f. d. klass. Altertum 1901 (S. 104); vgl. dazu meine Besprechung JB 1902 S. 132—138.

und viele andere, die ich z. T. auch in meiner Ausführung berührt habe, eine sichere Grundlage für die Kritik gegeben und der Beweis erbracht sei, daß wirklich vorkomme und zwar in der Schöpfung eines Dichters, was man bei Homer als möglich leugnet. Ja wir können weiter gehen: Beispiele unklarer Ausdrucksweise, Irrtümer und Änderung der Ansicht finden sich fast in jeder größeren Arbeit — der letzte Aufsatz Gerckes bietet selbst Beispiele dafür, wie ich im nächsten Jahresbericht zeigen werde.[1] Wie kann man also eine fehlerlose Darstellung von Homer verlangen?

Wie sieht nun die breitere Grundlage aus, auf die A. Gercke die Forschung stellen will? Daß sprachliche und metrische Eigentümlichkeiten über das Alter eines Gesanges der Ilias nichts entscheiden, ist hoffentlich aus unserer Ausführung S. 13—22 ersichtlich geworden. Sehen wir uns nun die anderen Grundlagen an.

5. Die verschiedenen Kulturstufen.[2]

Einer Art von Widersprüchen hat die Untersuchung ein ganz besonders Gewicht beigelegt und sie als Beweis angesehen, daß Dichtungen aus ganz verschiedener Zeit jetzt in unserer Ilias vereinigt sind: es sind dies Anschauungen, die auf zeitlich weit auseinanderliegende Kulturstufen hinweisen. Diese Verschiedenheit bezieht sich:

a) auf die Kampfesweise, und zwar sowohl auf die Bewaffnung der Krieger als die Art zu kämpfen;

b) auf religiöse Vorstellungen;

c) auf staatliche und soziale Verhältnisse.

a) Die älteste Bewaffnung, die uns die Ilias bei den Kämpfern zeigt und die auch schon auf Abbildungen aus

[1] Es sei hier nur zur Begründung meines Urteils erwähnt, daß G. in dem Aufsatze S. 352 der „Göttin Hekate" eine Äußerung zuschreibt, die Hekabe, Priamos' Gemahlin getan hat; diese aber ist keine Göttin, und Hekate kommt in den homerischen Gedichten überhaupt nicht vor.

[2] Gründlich hat diese erörtert P. Cauer GF[2] S. 257—305.

mykenischer Zeit erscheint, ist, ganz wie heute noch bei Naturvölkern, Pfeil und Bogen als Angriffswaffe und ein möglichst großer Schild als Verteidigungswaffe. Daneben wird der Feldstein oder ein kleiner Speer zum Angriff verwendet, und das Haupt wird durch eine Lederkappe, bei Homer *κυνέη* genannt, weil sie ursprünglich aus Hundsleder war, geschützt. Der Kampf selbst findet zu Fuß statt; Schnelligkeit, um an den Gegner heranzukommen oder ihn auf der Flucht einzuholen, gilt als besonders schätzenswerte Eigenschaft; sie wird deshalb in der Ilias dem Haupthelden in erster Linie zugesprochen (*ποδώκης Ἀχιλλεύς*), während von dem *μεσαιπόλιος* Idomeneus (*N* 512/13) gesagt wird: *οὐ γὰρ ἔτ' ἔμπεδα γυῖα ποδῶν ἦν ὁρμηθέντι οὔτ' ἄρ' ἐπαΐξαι μεθ' ἑὸν βέλος οὔτ' ἀλέασθαι.*

Diese älteste Kampfesweise und Bewaffnung finden wir noch überall in der Ilias. Aber wir finden daneben auch eine sehr vervollkommnete Bewaffnung. Zu Pfeil und Bogen, Stein oder leichtem Wurfspieß tritt der lange schwere Speer und das Schwert, und außer durch den großen, männerdeckenden Schild schützt sich der Krieger durch einen festen Helm, Brustharnisch, Wams, Gurt mit Metallplatten und selbst mit Beinschienen; der Schild wird kleiner, aber wahrscheinlich auch fester. Man hat die letzte Bewaffnung die „ionische" genannt, die ältere die „mykenische", mit welchem Rechte, wollen wir später sehen. Merkwürdig aber ist, daß die Waffen, die älteren wie die jüngeren, fast ausschließlich *χάλκεα*, „ehern" oder wohl richtiger „bronzen", genannt werden, nicht aber *σιδήρεα* „eisern", wie allgemein in späterer Zeit.[1] Nur an drei Stellen werden in der Ilias eiserne Waffen erwähnt: 4, 123 die eiserne Pfeilspitze des Pandaros, 7, 141 die eiserne Keule des Areithoos, und 18, 34 fürchtet Antilochos, das Achilleus sich die Kehle abschneiden könnte ‚*σιδήρῳ*', mit dem „Eisen". Man nimmt an, daß damit das Schwert gemeint sei, obwohl der Gebrauch eines Messers

---

[1] Bei Virgil in der Äneis tragen die Helden gewöhnlich eiserne Waffen, doch fehlen auch die „ehernen" nicht ganz, z. B. Än. X, 313.

nicht ausgeschlossen ist. Eiserne Geräte aber für den Hausgebrauch werden nicht selten in der Ilias erwähnt; ja es wird von „künstlich gearbeitetem Eisen“ dreimal in dem Formelvers *χαλκός τε χρυσός τε πολύκμητός τε σίδηρος* (6, 48; 10, 379; 11, 133) gesprochen, und noch auffallender ist, daß „eisern“ (nach Cauer 15mal) im übertragenen Sinne, um Härte des Gemüts oder starke Kraft zu bezeichnen, ganz wie unser „eisern“ gebraucht wird. Nun wissen wir, daß das Eisen tatsächlich erst erheblich später in Gebrauch gekommen ist als das Erz oder die Bronze. Hesiod spricht (*ε. κ. η*) noch von dem Zeitalter der Heroen, in dem man das „schwarze Eisen“ nicht kannte, und es stimmt dazu, daß man in den mykenischen Gräbern nicht nur die Waffen, sondern auch Hausgeräte, wie Äxte, Beile, Messer, nur aus Bronze gefunden hat.[1] Da aber Homer das Eisen bereits in mannigfachster Verwendung kennt, so würde die Verbreitung des Eisens in die Zeit nach etwa 1100 v. Chr. fallen.

Es ist begreiflich, daß man diese Entdeckung dazu verwandte, um verschiedene „Schichten“ in den homerischen Gedichten zu unterscheiden, solche, in denen nur „mykenische“ Bewaffnung, zu der man auch den Streitwagen rechnete, und solche, in denen ionische Bewaffnung vorkam, solche, in denen nur die Bronze, und solche, in denen Bronze und Eisen in Gebrauch waren. In umfassendster Weise hat den Versuch, nach diesen Merkmalen ältere und jüngere Schichten in der Ilias zu unterscheiden, Robert[2] unternommen. Ist der Versuch

---

[1] Ridgeway (Early age of Greece I 413—416) berichtet, daß er in Hallstadt bei seinen Ausgrabungen bronzene und eiserne Waffen gemischt gefunden habe, ja selbst solche, die z. T. aus Eisen (Klinge), z. T. aus Bronze (Griff) bestanden, vgl. meine Besprechung von A. Lang, Homer and his age, London 1906 in Wochenschr. f. kl. Phil. 1907 Sp. 539/40.

[2] Robert, Studien zur Ilias. Mit Beiträgen von F. Bechtel. Berlin 1901. Weidm. Buchh. Vgl. dazu P. Cauer N. Jahrb. f. d. klass. Altert. 1902. S. 77—99 und meine Besprechung JB 1902 S. 147—156. Über die Bewaffnung haben vor Robert schon gründliche Untersuchungen Kluge, Reichel und Helbig angestellt, ohne darauf die Entstehung der Ilias zu gründen.

geglückt? Ich muß dies jetzt wie schon in der ersten Besprechung (s. S. 74, A. 2) verneinen. Schon die Methode, mit der Robert an die Untersuchung herangegangen ist, kann ich nicht billigen. Statt rein objektiv den Tatbestand in den einzelnen Büchern oder Gesängen der Ilias festzustellen und danach zu sehen, ob größere zusammenhängende Teile nur die als älter angenommene Bewaffnung zeigen, andere die jüngere, hat Robert mit dem Vorurteil, daß einzelne Gesänge in der Ilias erheblich älter seien als andere, die Untersuchung geführt und nun mit großer Willkür in diesen Gesängen Änderungen aller Art vorgenommen, um das zu finden, was er finden wollte.[1] Aber auch so ist ein reinliches Ergebnis für größere zusammenhängende Teile nicht herausgekommen, ganz ebensowenig wie bei Fick und Bechtel bei ihren sprachlichen Untersuchungen. Der Grund ist derselbe wie bei jenen Untersuchungen. Die Zeit, in der die Ilias entstanden ist, ist weit von der entfernt, in welcher die äolische Sprache oder die mykenische Bewaffnung für epische Dichtungen die herrschende war — falls es je eine solche Zeit überhaupt gegeben hat. Es ist eine irrige Vorstellung, einerlei Bewaffnung bei den homerischen Kämpfern überhaupt vorauszusetzen. Schon auf der Dolchklinge aus mykenischer Zeit (Baumeister, Denkm. I. S. 987 Abb. 1190) erscheinen Krieger mit drei verschiedenen Schildformen, und Wagenkämpfer, denen die neuere Untersuchung gerade den großen Schild gibt, tragen auf Abbildungen einen kleinen Schild, wie durchaus begreiflich ist, da der Wagenrand den unteren Teil des Körpers schützte. Der lange, schwere Schild hat mit dem Streitwagen nicht den geringsten Zusammenhang. Das beweist schon die Tatsache, daß Aias der Telamonier, der den größten und schwersten Schild trägt, nie auf einem

---

[1] Vgl. z. B. den Satz: „*Π* 777—867" — in denen Lachmann und die meisten Kritiker eine „jüngere Version" sehen — „sind hinsichtlich der Bewaffnung rein mykenisch; schon darum also muß die Version in *P* jünger sein"; und wenig später: „Wir konstatieren also: nur in der jüngeren ionischen Ilias spoliiert Hektor den Patroklos; alle Stellen, an denen er mit den Waffen des Patroklos erscheint, gehören dieser und nicht der Urilias an" (S. 79).

Streitwagen erscheint, daß ferner bei den Griechen überhaupt nur neun, und zwar durchweg Haupthelden, bisweilen auf Streitwagen kämpfen, nie ein Held untergeordneter Bedeutung, auf seiten der Troer aber, außer den Haupthelden Hektor, Aineias und Sarpedon, noch vierundzwanzig andere.[1] Daraus kann man wohl mit Recht folgern, daß der Dichter die Streitwagen mehr als Kampfmittel der Asiaten kannte. Denn er erwähnt auch andere Unterschiede in der Bewaffnung bei den verschiedenen Völkern. So wird z. B. 13, 712 u. ff. erzählt, daß die Lokrer nur Bogenschützen waren, die weder erzbeschlagene Helme, noch runde Schilde, noch eschene Speere führten und daher im Nahkampf nicht Verwendung finden konnten. So muß auch Paris, der in der Ilias gewöhnlich als Bogenschütze erscheint, mit dem größten Erfolge im 11. B., sich erst den Panzer anlegen, als er mit Menelaos sich messen will (i. 3. B.). Die Thraker dagegen hatten lange Schwerter und Lanzen, glänzende Schilde und besonders prächtige Rosse. So kann es auch nicht auffallen, daß die Panzerung neben dem Schild sehr verschieden bei den einzelnen Helden wie bei ganzen Völkern gewesen ist. Während Naturvölker einst wie auch jetzt noch sich mit dem Schilde als Schutzwaffe begnügten[2] und dieser auch gegen Pfeile und leichte Speere ausreicht, haben die Helden, als die schwere Lanze zum Wurf und Stoß verwandt wurde, den Körper noch anderweitig geschützt. Dieser Schutz des Körpers war aber sicher in homerischer Zeit, d. h. zwischen 1100—800 schon allgemein bekannt. Denn selbst in den Teilen des Gedichtes, welche die Kritik ziemlich allgemein als die ältesten hinstellt, im 11. wie im 16. B., wird sie in voller Ausführlichkeit geschildert sowohl bei Agamemnon (*Λ* 16—46) als bei Patroklos (*Π* 131—138). Diese Verse auszuscheiden und sie einem „Interpolator“ zuzuweisen, wie es Robert (S. 55) nach Reichels Vorgange

---

[1] F. Eissenhardt, Die homerische Dichtung, Berlin 1875 S. 24.

[2] So gleichen die Krieger auf den Trümmern der mykenischen Silbervase sowohl in ihrer Nacktheit wie in ihren Schilden ganz den Irokesen und Algokins, die Champlain (Les voyages de Sr. Champlain, Paris 1620) beschreibt und in einzelnen Skizzen darstellt.

(Hom. Waffen S. 80) tut, ist ebenso willkürlich als an sich untadlige Verse zu verdächtigen, nur weil sie „ionische" Formen zeigen. Lehrreich für die Beurteilung dieser Frage ist auch der Zweikampf des Aias und Hektor im 7. B. Aias trägt den riesigen „mykenischen" Schild, den siebenhäutigen, ehernen — weil die achte Schicht von Erz ist —, turmgleichen; Hektor dagegen hat den „ionischen" Schild und daneben den Panzer. Der Schild wird ausdrücklich mit „πάντοσ' ἐΐσῃ" (V. 250) bezeichnet und der Panzer als „künstlich gearbeitet" (πολυδαίδαλος).

Wie verhält sich gegenüber dieser Schilderung die Kritik Roberts und Reichels? Der Schild des Aias wird natürlich gern hingenommen als ein schönes Beispiel mykenischer Bewaffnung, die deshalb diesem Gesang ein hohes Alter zuweist; wenn dazu die „ionische" Bewaffnung Hektors nicht stimmt, so wird zunächst der Text geändert — statt πάντοσ' ἐΐσῃ soll ursprünglich „ὀμφαλόεσσα oder τερμιόεσσα" gestanden haben —, sodann wird der V. 252, in dem der θώρηξ πολυδαίδαλος erwähnt wird, einfach gestrichen, weil hier eine Änderung offenbar nicht leicht zu finden war — beides nur dem Grundsatz zuliebe; denn sonst liegt nichts gegen die Verse vor. Wir aber sehen in der ganzen Schilderung nur einen neuen Beweis, daß beide Bewaffnungen nebeneinander hergingen und daß der Dichter nach freiem Belieben die für seine Darstellung wählte, die seiner Absicht am angemessensten war. Wir verfahren dabei nach dem Grundsatze, den Robert selbst (S. 12) aufstellt: „Die freie Erfindung des Dichters zu leugnen, überall Realitäten sehen zu wollen, heißt das Wesen der Poesie schwer verkennen, und das Licht, das die mykenischen Monumente ausstrahlen, wird zur Fackel des Nauplios, wenn man durch künstliche Interpretation" — wir fügen hinzu „und durch gewaltsame Mittel" — eine Übereinstimmung herzustellen bestrebt ist, gegen die sich der Text des Dichters sträubt. Man vergesse doch nicht, daß Homer sein Wissen von den Musen hat". Robert hat dies, wie viele andere, in seiner Kritik vollständig vergessen. Offenbar wollte der Dichter, gleichviel ob er diesen Zug schon vorgefunden oder erst erfunden

hat, Aias den Telamonier durch seinen riesigen Schild auszeichnen,[1] der so dicht ist, daß kein Speer durchzudringen vermag. Deshalb hatte er keine Veranlassung, daneben den Panzer zu erwähnen; daß Aias keinen gehabt hat, folgt daraus nicht. Man kann im Gegenteil aus den V. 207/8 *Αἴας δὲ κορύσσετο νώροπι χαλκῷ· αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ πάντα περὶ χροὶ ἕσσατο τεύχεα* . . . schließen, daß er neben dem Schild auch andere Schutzwaffen getragen hat, ganz wie sein Gegner Hektor. Wenn aber bei diesem der Panzer neben dem Schilde noch besonders hervorgehoben wird, so will damit der Dichter die außerordentliche Wucht von Aias Speerwurf hier ebenso schildern wie im 4. B. die Vorzüglichkeit von Pandaros' Pfeil. Streicht man in beiden Fällen den Vers, in welchem der Panzer erwähnt wird, so beschneidet man dem Dichter gerade das erste Recht, daß ihm gelassen werden muß, nämlich eine Wirkung zu erzielen mit den Mitteln, die er für gut hält.

Wie hier, so liegt es meiner Ansicht nach in allen anderen Fällen, wo bald „mykenische", bald „ionische" Bewaffnung erscheint, bald beide „gemischt" sind. Man bedenkt nicht, daß die Kampfesschilderungen ermüdend einförmig sein würden, wenn alle Kämpfer in ganz gleicher Bewaffnung erschienen. Im Waltharilìede sind nur zwölf Einzelkämpfe geschildert, aber trotz des Strebens des Verfassers, Abwechslung hineinzubringen, wirkt die Darstellung in der zweiten Hälfte schon ermüdend. Bei Homer aber handelt es sich um viele hundert Einzelkämpfe; starrten alle Kämpfer in Erz und wären in gleicher Weise durch Schilde gedeckt, so müßte auch die größte Kunst des Dichters versagen, Abwechslung zu schaffen. Nur dadurch, daß der Körper bald ungepanzert erscheint, der Schild bald größer, bald kleiner, der Helm bald fester, bald schwächer, daß zum Angriff Pfeil, Lanze, Schwert und Steine verwendet werden, ist die reiche Abwechslung

---

[1] Ähnlich wird Pandaros durch seinen Bogen, Areithoos durch seine Keule, Asteropaios (21, 162) durch die Kunst, zwei Speere gleichzeitig zu schwingen (*ἐπεὶ περιδέξιος ἦεν*) hervorgehoben.

hergestellt, die die homerische Kunst vor allen anderen auszeichnet. Aber ein Beweis für das Alter eines Gesanges läßt sich aus der Bewaffnung nicht herleiten.

Wenn endlich die Waffen mit ganz wenigen Ausnahmen bronzen, nicht eisern genannt werden, obwohl Homer ganz unzweifelhaft den Gebrauch des Eisens schon gekannt hat, wie die zahlreichen Erwähnungen und namentlich die übertragene Bedeutung von *σιδήρεος* beweist, so gibt es dafür zwei Erklärungen. Entweder ist die Bronze für Waffen, namentlich für die Waffen der Fürsten tatsächlich noch in der Zeit Homers bevorzugt gewesen -- dieser Ansicht ist A. Lang (s. S. 74 A. 1) —, oder Homer hat *χάλκεος* und *χαλκός* formelhaft weiter gebraucht, obwohl die Waffen z. T. schon aus Eisen waren. Diese Ansicht vertritt Erhardt, der in der Besprechung von Cauers GF[1] (Preuß. Jahrb. Bd. 82 S. 161) darauf hinweist, daß in der bekannten Stelle der Odyssee (9, 391 u. ff.), wo der Prozeß, das Eisen zu härten, beschrieben wird, trotzdem der Werkmeister als *ἀνὴρ χαλκεύς* bezeichnet wird: *ὡς δ' ὅτ' ἀνὴρ χαλκεὺς πέλεκυν μέγαν ἠὲ σκέπαρνον εἰν ὕδατι ψυχρῷ βάπτῃ μεγάλα ἰάχοντα φαρμάσσων· τὸ γὰρ αὖτε σιδήρου γε κράτος ἐστίν κτλ.* „So konnten sich die Sänger der hergebrachten Ausdrücke *χάλκεον ἔγχος* usw. sehr wohl bedienen, auch wenn sie dabei eiserne Waffen im Sinne hatten.“ Ich glaube, daß, wenn wir beide Ansichten verbinden, wir der Wahrheit am nächsten kommen. Da die Waffen noch meist aus Erz waren, hatte der Dichter keine Veranlassung, die überkommenen Ausdrücke zu ändern. Es würde dann Ilias 18, 34, wo Antilochos fürchtet, daß Achill sich die Kehle *σιδήρῳ* abschneiden könnte, und 23, 30, wo es von den Rindern, die zu Ehren des Patroklos geschlachtet werden, heißt *„ὀρέχθεον ἀμφὶ σιδήρῳ“*, den Übergang, Odyssee 16, 294 und 19, 13 aber *‚αὐτὸς γὰρ ἐφέλκεται ἄνδρα σίδηρος* den vollen Sieg des Eisens über die Bronze bedeuten. Denn während man in den beiden Fällen der Ilias noch an ein Messer denken kann, ja dies im zweiten Falle sogar natürlicher angenommen wird, ist in dem Formelverse der Odyssee ganz zweifellos nur von eisernen Waffen die Rede, und ehe er

entstehen konnte, mußten eiserne Waffen lange im Gebrauch sein. Es ist deshalb die Frage berechtigt, ob dieser Vers von Homer ist; denn an den übrigen, allerdings nicht zahlreichen Stellen, in denen in der Odyssee Waffen aus Metall erwähnt werden, erhalten sie ganz wie in der Ilias das Beiwort *χάλκεος*. Nun befindet sich dieser Vers in einer Versgruppe (*π* 281—296 und *τ* 5—13), die von alten (Zenodot und Aristarch) wie von neueren Kritikern fast einstimmig aus anderen Gründen Homer abgesprochen ist. Kirchhoff hat sie aus Gründen der höheren Kritik zum Gegenstande einer sorgfältigen Untersuchung gemacht[1]; Sittl (Die Wiederholungen in der Odyssee S. 139) hält die Verse ebenfalls für interpoliert und erklärt ihre Entstehung folgendermaßen: „In der Zeit, als die Sitte herrschte, die Waffen im Megaron aufzuhängen, drängte sich der Gedanke auf, warum die bedrängten Freier nicht zu den Waffen gegriffen, und so dichtete zunächst ein Rhapsode *τ* 1 u. ff.; nachher vermißte man diesen scheinbar wichtigen Punkt in der Beratung der beiden Helden über den Freiermord und legte deshalb *π* 286 u. ff. ein." Alle diese Erwägungen, die wohl das Richtige treffen, haben mit *σίδηρος* für *χαλκός* nichts zu tun. Da nun dieser Formelvers in den homerischen Gedichten die einzige sichere Angabe ist, durch die der Sieg des Eisens über die Bronze auch inbezug auf die Waffen klar bezeichnet wird, so werden wir auch aus diesem Grunde kein Bedenken tragen, dem Urteil der Kritiker beizustimmen und den Vers Homer absprechen. Im übrigen aber bieten weder die Waffen im allgemeinen noch das Metall, aus dem sie gefertigt sind, einen sicheren Anhalt, in den Gedichten ältere und jüngere Teile zu unterscheiden.

b) Die religiösen Vorstellungen sind im großen und ganzen in den homerischen Gedichten dieselben.[2] Dennoch finden sich einige „Rudimente" einer älteren Vorstellung,

---

[1] Jetzt Odyssee[2] S. 560—597, Exkurs II. Vgl. auch Hennings, Odyssee S. 446/49.

[2] Vgl. Bougot, Étude sur l'Iliade d'Homère. Paris 1888, T. I K. 1 S. 1—23 u. K. 8, S. 360—445; Finsler, Die olympischen Szenen der Ilias. Progr. Bern 1906.

über die in ausgezeichneter Weise Erwin Rohde, „Psyche“ 1894, 2. Aufl. 1898, gehandelt hat. So fährt z. B. die Seele des Erschlagenen überall in der Ilias sofort in den Hades. Die Seele des Patroklos aber verlangt (23, 65 u. ff.) von Achilleus erst feierliche Bestattung des Körpers, weil sie sonst nicht in den Hades hinab gelangen könnte. Dies ist eine in der Ilias nur hier vorkommende Vorstellung. Der Dichter selbst sucht das Ungewöhnliche dadurch zu mildern, daß er es nur ein Traumgesicht des Achilleus sein läßt. Über dessen Bedeutung kann erst an der Stelle der Ilias selbst ausführlicher gesprochen werden; hier ist wichtig, daß bei der Bestattung selbst auch ungewöhnliche Opfer gebracht werden: Weinspenden, Blut von Tieren, ja von zwölf gefangenen Troern. Diese Opfer, das hat Rohde richtig erkannt, hatten keinen Sinn, wenn man nicht an ein Fortleben der Seele glaubte und annahm, mit solchen Opfern der Seele des Verstorbenen noch etwas Gutes zu erweisen. Es ist dies zweifellos eine vorhomerische Vorstellung, da wenigstens die sorgfältige Aufbewahrung der Toten in der mykenischen Zeit (bei Homer werden die Toten verbrannt[1]) auch darauf hinweist, daß man an ein Fortleben der Toten glaubte. Aber auch nach Homer tritt der Heroenkult bald wieder hervor, so daß Rohde seine Quelle wohl mit Recht im Mutterlande sucht und glaubt, daß er hier stets bestanden und nur die ausgewanderten Jonier sich von diesem Glauben freigemacht hätten. Indes solche vereinzelte Abweichungen von der gewöhnlichen Vorstellung hindern Rohde nicht, die Schöpfung der homerischen Gedichte dem „größten Dichtergenius der Griechen und wohl der Menschheit“ zuzuweisen (S. 38): „Wenn, bei manchen Abirrungen im einzelnen, im ganzen doch ein Bild von Göttern, Mensch und Welt, Leben und Tod aus beiden Dichtungen uns entgegenscheint, so ist dies das Bild, wie es sich im Geiste Homers gestaltet, in seinem Gedichte ausgeprägt hatte und von den Homeriden festgehalten wurde.“

---

[1] Vgl. dazu P. Goeßler, Die kretisch-mykenische Kultur und ihr Verhältnis zu Homer. Preuß. Jahrb. 130 (1907) S. 70.

Wie altertümliche Züge nicht auf das besonders hohe Alter des ganzen Gesanges schließen lassen, in dem sie sich finden (man müßte sonst den 23. Gesang der Ilias zu den allerältesten rechnen), so beweisen Züge, die auf später allgemein übliche Vorstellungen und Tatsachen hinweisen, wiederum nicht das besonders junge Alter des Gesanges, in dem sie erscheinen. Die Verehrung der Götter geschieht in ältester Zeit und so auch gewöhnlich noch bei Homer auf Altären, die meist in Hainen oder auf Höhen sich befinden. Ganz selten werden die später mit solcher Kunst ausgebildeten Tempel, noch seltener Götterbilder erwähnt. Zweifellos lebte der Dichter in einer Zeit, die schon Tempel und wahrscheinlich auch kunstvoll gearbeitete Götterbilder kannte. Allerdings wird nur einmal in der Ilias (6, 88—92 und wiederholt 273/74, 297—302) ein Götterbild und zwar der Athene, die sitzend gedacht ist (V. 92 *ἐπὶ γούνασι θεῖναι*), erwähnt, Tempel aber öfters (vgl. Cauer GF² S. 297 u. ff.). Ist diese Stelle deshalb besonders jung? Die Möglichkeit muß zwar zugegeben werden, aber Sicherheit hätten wir erst dann, wenn wir bestimmt nachweisen könnten, daß es in homerischer Zeit Tempel mit Götterbildern noch nicht gegeben habe, daß diese, sagen wir erst nach 700 aufgekommen seien. Nun will man aber bekanntlich schon in der 6. Schicht auf dem Hügel von Hissarlik die Fundamente eines Tempels gefunden haben. Wie alt Götterbilder sind, wird sich schwerlich ausmachen lassen; wenn sie bei Homer nur hier erscheinen, wenn Tempel nur selten erwähnt werden, so darf man nicht vergessen, daß auch nur selten Städte, wo doch fast ausschließlich in alter Zeit Tempel vorkommen, bei Homer Erwähnung finden; wo sie aber erwähnt werden, erscheinen auch stets Tempel wie in Ilios, wie in Athen (*η* 80/81), in der Stadt des Chryses (*Α* 39) und ganz besonders in der Stadt der Phaiaken. Denn hier hören wir ausdrücklich von Nausithoos, daß er eine Mauer um die Stadt gezogen, Häuser und Tempel der Götter (*νηοὺς ποίησε θεῶν*, *ζ* 9/10) gebaut habe. Wir können deshalb das 6. B. der Ilias ebensowenig für sehr jung halten wie etwa das Tanzlied im 8. B. der Odyssee für sehr alt,

weil hier Aphrodite sich (V. 363) nicht in einen Tempel begibt, sondern nur in den Hain von Paphos. Gerade dieses Lied gilt allgemein als eins der jüngsten.

Die Kritik hat also auch in religiöser Beziehung verschiedene Anschauungen in den homerischen Gedichten aufgedeckt, aber sie ist auch hier demselben Irrtum verfallen wie auf anderen Gebieten der Forschung, daß nämlich diese verschiedenen Auffassungen in ganz verschiedenen, weit auseinander liegenden Zeiten in unsere Ilias erst hineingekommen seien. Sie hat nicht das Recht des Dichters bedacht, verschiedene Anschauungen zu besonderen Zwecken zu verwerten, nicht die Gewohnheit der Menschen in Rechnung gezogen, in einzelnen Ausdrücken Auffassungen wiederzugeben, die längst überwunden sind. Gut hat z. B. das Nachwirken älterer Vorstellungen in Verbindung mit neueren Wilamowitz in Aischylos' Agamemnon nachgewiesen (Griech. Tragiker Bd. 2, S. 40 u. ff.). Während Aischylos sich selbst zum Verkündiger einer neuen, reineren Religion macht („Der Mensch handelt frei und büßt für seine Tat; denn es gibt eine Gerechtigkeit, nicht eine Macht, die von außen stieße, sondern dem Handeln und Leiden der Sterblichen immanent ist, ein unverbrüchliches Gleichgewicht von Schuld und Strafe"), wirkt doch anderseits kräftig noch die ältere Vorstellung von dem Geschlechtsfluche und der ererbten Schuld, ja auch die Furcht vor zu großem Glücke. Wie der Dichter diese Vorstellungen verbunden hat, möge man a. a. O. selbst nachlesen. Aber der Agamemnon des Aischylos ist deshalb nicht ein Werk vieler Dichter aus verschiedener Zeit, sondern eine ganz einheitliche Schöpfung. Noch auffallender sind ältere und neuere Auffassungen in Euripides' Herakles vereinigt, wie wiederum völlig klar Wilamowitz nachgewiesen hat (Griech. Trag. B. I S. 277 u. ff.): „Im ersten Teile wird mit der alten Sage auch ihr Hintergrund, der Glaube an die Götterwelt, ihre Wunder und Widersprüche anerkannt. Das hebt der Dichter im zweiten Teile nicht bloß implicite auf. Was soll es, daß Theseus noch zuletzt vom Hasse Heras redet? Was sollen wir von dem Eingreifen Athenas denken, das doch der Chor in

wunderbarer Weise spürt, wenn Herakles und Amphitryon es ignorieren? Dem Inhalte entspricht die Stilisierung. Die prachtvollen Lieder, die die alte Heraklessage teils erzählen, teils deuten, tragen fast archaische Züge. Die Göttererscheinung, ihr Reflex in dem visionären Liede während der Mordtat (875 u. ff.) und der Botenbericht können als Fortbildung Aischyleischen Stiles gelten. (In der Darstellung der Iris und der Lyssa offenbart sich noch ein Haß gegen die Götter, wie sie die Sage und der naive Glaube bot.) Daran schließt sich die Schlußszene, gehalten in den damals allermodernsten metrischen, also auch musikalischen Formen, auch sie voll buntester Bewegung." (S. 291).

Diese Disharmonie findet sich in einer unzweifelhaft einheitlichen, von einem Dichter geschaffenen Dichtung, und während man bei Homer sofort, wenn sich ältere und jüngere Auffassungen verbunden finden, eine jahrhundertlange Entwicklung der Dichtung annimmt, eine Schöpfung von vielen Dichtern, die zu sehr verschiedenen Zeiten lebten, schreibt derselbe Kritiker, der über die homerischen Gedichte so anders urteilt, über diese ganz schroff hervortretende Disharmonie bei Euripides (a. a. O. S. 277): „Daß er (Euripides) im ersten Teile seines Dramas den Herakles der Überlieferung selber hinstellt (seine Taten werden von seinem Vater, seiner Frau Megara und dem Chore besungen, er gilt als Sohn des Zeus und der Alkmene, weilt bei Beginn in der Unterwelt, um den Kerberos zu holen), um ihm im zweiten Teile den umgewerteten gegenüberzustellen, daß er ein hohes Ideal seines Volkes gerade da, wo er es als unzureichend verwerfen will, noch einmal in seiner Erhabenheit hinstellt, sichert dem Drama seinen Wert auch in den Augen derer, denen das neue Ideal wider Glauben und Hoffen geht."

Daß man solche Disharmonien nicht etwa nur als eine Eigenart der Euripideischen Muse hinstellen kann, beweist schon das o. a. Beispiel aus Aischylos. Wir wollen aber noch einige andere anführen, um jeden Zweifel zu widerlegen, da gerade auf diese Widersprüche in der jüngsten Zeit so hohes Gewicht gelegt ist. Im Walthariliede wendet sich am

Abend des ersten Kampftages der Held, nachdem er glücklich den Angriff seiner Gegner abgeschlagen hat, zu den Leichen der Erschlagenen,

„Füget jeglichem Rumpf mit Seufzen wieder das Haupt an,
Und nach Osten gekehrt das Antlitz, knieend zur Erde,
Spricht, mit nacktem Schwert in der Hand, er Gebete der Sühne:
Schöpfer der Welt, der alles zugleich erhält und regieret,
Dir, ohn' dessen Geheiß und Willen nichts hier geschehn kann,
Dir sag' ich Dank, Allvater, daß du mich gnädig bewahrt hast
Vor der wütenden Feinde Geschoß und vor schnöder Beschimpfung.
Herr, Allgüt'ger, ich flehe dich an mit zerknirschtem Gemüte,
Der du die Sünde nur willst, doch nicht die Sünder vernichten,
Laß die Toten hier einst am Himmelssitze mich schauen."

Hier mischen sich in dem Handeln der Helden wie in seinem Gebete heidnische und christliche Vorstellungen. „Das Gebet ist von dem christlichen Gefühl eingegeben, das Wiederanfügen der Häupter und das Darüberhalten des entblößten Schwertes ist die heidnische Totenweihe, welche den Gefallenen den Eingang in Walhall öffnet. Auch die Hoffnung Walthers, sie im Himmel wiederzusehen, ist Anklang an die Vorstellungen von den unblutigen Kämpfen in Walhall",[1] der Vereinigung aller im Schwertkampf gefallenen Recken. In durchaus ähnlicher Weise werden in dem Gebet des Achilleus (*Π* 233—248) uralte Vorstellungen (*Ζεῦ ἄνα Δωδωναῖε Πελάσγικε, τηλόθι ναίων κτλ*) mit den in der Ilias gewöhnlichen verbunden, ohne daß man das Recht hat, in diesem Gebet einen besonders alten Bestandteil unserer Ilias zu sehen.

Vielleicht am auffälligsten ist die Vereinigung ganz verschiedener religiöser Vorstellungen in Schillers Jungfrau von Orleans. Im Prolog, der auf dem Lande in einfachen Verhältnissen spielt, finden wir alttestamentliche Vorstellungen: „Der Gott, der zu Moses auf des Horebs Höhen sich niederließ",

---

[1] G. Bötticher, Hildebrandslied und Waltharilied. Halle a. S. 1889 (Buchh. d. Waisenhauses) S. 36 Anm.

der „einst den frommen Knaben Isais, den Hirten, sich zum Streiter ausersehen“, der „stets den Hirten gnädig sich erwies“, hat zu der Jungfrau gesprochen; ja wenn hier gesagt wird, daß er „aus dieses Baumes Zweigen zu ihr gesprochen habe“ und diese Angabe IV, 1 näher dahin bestimmt wird: „Hätt' es nie in deinen Zweigen, heil'ge Eiche, mir gerauscht“, so kann man darin unschwer eine Anspielung auf denselben Zeus Dodonaeus sehen, zu dem Achilleus betet. Die ganze Handlung der Jungfrau von Orleans beruht aber nicht auf diesem frommen alttestamentlichen Hirtenglauben, sondern auf dem romantischen, mittelalterlichen Wunderglauben, nach welchem Maria die gewaltige Himmelskönigin ist, in deren Namen die Streiter kämpfen, auf der Vorstellung namentlich, daß eine reine Jungfrau „jedwedes Herrliche auf Erden vollbringt“ (I, 10). Hier ist deshalb auch nicht mehr von Gott die Rede, der zu Johanna aus den Zweigen gesprochen habe, sondern „die Heilige“ ist es gewesen, „ein Schwert und eine Fahne tragend“, die sie aufgefordert hat in dreimaliger nächtlicher Erscheinung „zu einem anderen Geschäft“. Die Jungfrau ist Streiterin der Himmelskönigin, ganz wie die Ritter des Mittelalters, die sich dem Dienst Marias weihten. Um uns in diesen Glauben hineinzuführen und darin heimisch zu machen, hat der Dichter nicht nur die überlieferten Züge der geschichtlichen Johanna verwertet, sondern er hat sie noch durch eigene Erfindung vermehrt (durch den „schwarzen Ritter“, die Szene im Turm, wo die Jungfrau die Ketten wunderbar zerreißt, Himmelserscheinungen u. a.). Aber derselbe Dichter hat den Gesamteindruck auch wieder fast unbegreiflich zerstört, dadurch daß er in diese Welt eine so imponierende Gestalt wie Talbot einführt, der diesen Vorstellungen mit einem Unglauben gegenübersteht, wie ihn nur der Rationalismus des 18. Jahrhunderts hervorbringen konnte (III, 6):

„Unsinn, du siegst, und ich muß untergehen;
Mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens.
Erhabene Vernunft, lichthelle Tochter
Des göttlichen Hauptes, weise Gründerin

Des Weltgebäudes, Führerin der Sterne,
Wer bist du denn, wenn du, dem tollen Roß
Des Aberwitzes an den Schweif gebunden,
Unmächtig rufend, mit dem Trunkenen
Dich sehend in den Abgrund stürzen mußt? . . .
Bald ist's vorüber, und der Erde geb' ich,
Der ew'gen Sonne die Atome wieder,
Die sich zu Schmerz und Lust in mir gefügt."

Die Einführung des Unglaubens in so starker Form war nicht nur nicht nötig, sie stört jetzt sogar zweifellos den Gesamtcharakter der Dichtung[1] — und doch hat nicht ein „ungeschickter Interpolator", sondern der Dichter selbst, und zwar aus dem innersten Bedürfnis seines Herzens, ganz wie Euripides, diese Szene geschaffen.

Diese Beispiele gebieten die äußerste Vorsicht bei der Beurteilung von Verschiedenheiten in religiösen Vorstellungen bei Homer. Wenn wir sehen, wie die Dichter überkommene Vorstellungen mit eigenen vereinigen, wenn uns bald kindlicher Glaube an die Überlieferung, bald scharfe Kritik dieser Überlieferung in durchaus einheitlichen Dichtungen entgegentritt, so haben wir keinen Grund, in den homerischen Gedichten solche Verschiedenheiten auf Rechnung verschiedener Dichter zu setzen. Man halte mir nicht entgegen, daß solche Widersprüche in einem kindlichen Zeitalter undenkbar sind. Das Zeitalter, in dem der Dichter lebte, ist weit entfernt von naiver Kindlichkeit, und Homer — das hat unzweifelhaft die eingehende Kritik der Gedichte bewiesen — ist kein schlichter Volksdichter. Dagegen spricht seine ausgebildete Kunst, dagegen seine umfassende Menschen- und Weltkenntnis.

c) Über die verschiedenen staatlichen und sozialen Verhältnisse, die in den Gedichten auf verschiedene Kulturstufen schließen lassen, können wir uns nach dem Gesagten kurz

---

[1] Sie ist von Anfang an als störend empfunden worden, und man hat die verschiedensten Versuche gemacht, sie zu erklären, vgl. Viehoff, Schillers Jungfrau von Orleans. Düsseldorf 1841.

fassen.[1] Der Dichter kennt das alte Königtum, das sich einst die stolzen Königsburgen von Tiryns, Mykene, Hissarlik u. a. baute, nicht mehr aus eigener Anschauung, sondern nur durch die Überlieferung. Er lebt zur Zeit der Geschlechterherrschaft; das alte Königtum schildert er, wie er es für seine Zwecke braucht. Wie weit er dabei bestimmter Überlieferung oder nur alter Vorstellung folgt, wird sich nicht ausmachen lassen. Wenn hierbei sich Verschiedenheiten finden, wenn z. B. Priamos ähnlich wie asiatische Könige späterer Zeit erscheint, aber anders als der Volkskönig Agamemnon, so kann der Dichter sehr wohl gewußt haben — wie wir oben bei den Waffen sahen —, daß in Asien die Macht der Könige eine andere gewesen ist als in Griechenland. Gern möchten wir wissen, werden es aber wohl niemals erfahren, ob es wirklich einst einen auch nur annähernd so mächtigen Heerkönig wie Agamemnon gegeben hat. Auf diese Frage werden wir wohl kaum Antwort bekommen; nur das dürfen wir sicher behaupten, daß verschiedene Auffassung des Königtums nicht notwendig auf verschiedene Dichter hinweist. Wenn in der Odyssee die Freier zügelloser, der Einfluß des Erbkönigtums geringer erscheint, so darf man nicht vergessen, daß es sich hier um Ausnahmsverhältnisse handelt. Der König ist lange außer Landes und sein Sohn noch unmündig. Im übrigen weist Finsler a. a. O. gut nach, daß der Adel gewalttätig nicht nur dann war, wenn der Regent außer Landes war (S. 399): „Viel Frevelhaftes habe er getan, sagt Odysseus σ 139, im Vertrauen auf seinen Vater und seine Brüder. Das nämliche gilt von Alexandros-Paris, nicht minder von den übrigen Priamossöhnen, denen der alte König im Zorn vorwirft, sie seien nichtsnützige Lügner, Räuber von Lämmern und Böcklein im Volk (Ω 260/61).“ Das Bild ist das gleiche in Ilias wie in Odyssee.

---

[1] Gut hat die staatlichen Verhältnisse erörtert Finsler, Das Homerische Königtum. N. Jahrb. f. d. klass. Altertum 1906 S. 313—336 u. 393—412. Vgl. auch A. Lang, Homer and his age c. IV u. V. Loose Feudalism. S. 52—81.

Dasselbe gilt auch von den sozialen Verhältnissen. Man hat hier eins besonders hervorgehoben — und A. Gercke a. S. 71 A. 1 a. O. legt darauf noch den höchsten Wert —, daß in der Ilias die Frau gewöhnlich „gekauft" werde (noch früher geraubt wurde), während in der Odyssee, und zwar in der Telemachie, die Braut schon Mitgift erhalte (β 196/97). Daß dem älteren Kulturzustande der „Brautkauf" entsprach, ist unbestritten. Aber der Dichter lebte offenbar in einer Zeit, in der es nicht mehr fester Brauch war, daß der Bewerber für die Braut den Angehörigen Geschenke machte, sondern sie entweder ohne solche erhielt oder sogar noch von den Angehörigen Mitgift bekam. Er kennt aber den älteren Brauch und läßt, je nach dem Bedürfnis der Handlung, je nachdem es für den augenblicklichen Zweck passender ist, bald diesen, bald jenen Gebrauch vorwalten. So soll es z. B. das Entgegenkommen des Agamemnon erhöhen, wenn er Il. 9, 146 verspricht, daß er dem Achill eine seiner Töchter auch ohne Brautgabe (*ἀνάεδνον*) geben wolle. Wenn hier noch die alte Sitte als das Gewöhnliche vorausgesetzt wird, so weisen die unmittelbar darauf folgenden Worte: *‚ἐγὼ δ' ἐπὶ μείλια δώσω, πολλὰ μάλ' ὅσσ' οὔ πώ τις ἑῇ ἐπέδωκε θυγατρί'* auf die neueste Sitte hin, wonach die Braut dem Manne Kostbarkeiten mitbrachte. Beide Gebräuche sind also gleichzeitig und finden eine Erklärung vielleicht in der Sitte der Germanen, von der Tacitus, Germania 18 spricht: Der Mann gibt zwar Geschenke, aber auch die Frau bringt dem Manne Geschenke in die Ehe mit („in haec munera uxor accipitur, atque invicem ipsa armorum aliquid viro adfert.")[1]

Ähnlich steht es Il. 13, 364 u. ff. Othryoneus hat von Priamos' Töchtern die schönste ohne Brautgabe (*ἀνάεδνον*) zur Frau erbeten, dafür aber versprochen, die Söhne der Achäer aus Troja zu vertreiben. Dieser Dienst soll offenbar das Brautgeschenk ersetzen. Als er aber von Idomeneus durchbohrt ist, ruft dieser ihm höhnisch zu, als ob er sein Versprechen

---

[1] Vgl. dazu Cauer GF[2] S. 288 Anm. 27 und die Herausgeber von Tacitus Germania zu diesem Kapitel.

kenne: Du wärest der glücklichste der Sterblichen, wenn du wirklich dein Versprechen dem Priamos erfüllt hättest. Aber auch wir hätten dir von den Atridentöchtern die schönste gegeben, wenn du mit uns Troja zerstört hättest. Denn wir sind gar nicht schlechte ,ἐεδνωταί' = Ausstatter, Brautväter. Diese Worte können doch kaum einen anderen Sinn haben als: wir geben (bezeichnend ist der Plural!) der Braut eine gute Mitgift. So liegen auch hier beide Vorstellungen in derselben Erzählung vor.

Noch auffallender ist Il. 22, 51. Hier erklärt Priamos, daß viele Kostbarkeiten in seinem Hause lägen, da der greise Altes, der Vater seiner Gattin Laothoe, seiner Tochter viel mitgegeben habe (πολλὰ γὰρ ὤπασε παιδὶ γέρων Ἄλτης). Priamos hat also bereits eine große Mitgift erhalten bei der Vermählung mit Laothoe; dagegen hat sein Sohn Hektor, als er Andromache aus dem Hause des Eetion führte, unzählige Geschenke gegeben (,ἐπεὶ πόρε μυρία ἕδνα 22, 472). Wie will man also danach das Alter des Gesanges bestimmen?

Aber genau so liegt es in der Odyssee. Cauer GF[2] S. 290—294 hat nachgewiesen, daß in der Odyssee überall die Sitte, Brautgeschenke den Angehörigen für die Braut zu geben, vorausgesetzt werde, und daß nur die frechen Freier von diesem Brauch nichts wissen wollen, im Gegenteil noch Geschenke verlangen.[1] Ausschlaggebend aber für die gänzliche Unbrauchbarkeit dieser „Kulturstufe“, um das Alter eines Gesanges der homerischen Dichtungen danach zu bestimmen, sind das Tanzlied des Demodokos ϑ 267 u. ff. und der Heroinenkatalog λ 225 u. ff. Mit seltener Einstimmigkeit hat die Kritik gerade diese beiden Lieder zu den spätesten Teilen der homerischen Gedichte gerechnet — und doch wird in beiden der Brautkauf vorausgesetzt. Denn ϑ 318/19 verlangt Hephaest die Geschenke zurück, die er für Aphrodite gegeben habe (πατὴρ ἀποδῷσι ἔεδνα ὅσσα οἱ ἐγγυάλιξα κυνώπιδος εἵνεκα κούρης), und

[1] Auch hieraus ersieht man, wie leichtfertig A. Gercke Urteile fällt, wenn er (s. o. S. 71) schreibt: In der Odyssee gibt es „kaum noch“ Brautkauf.

λ 282 wird ausdrücklich gesagt, daß Neleus für die Chloris viele Geschenke gegeben habe (ἐπεὶ πόρε μυρία ἕδνα).

Wir sehen also überall alte Gebräuche wie alte Formen „durchschimmern", aber ohne wesentlichen Unterschied in den verschiedenen Gesängen: d. h. die homerischen Gedichte sind nicht anders zu beurteilen wie andere Dichtungen. Es ist das gute Recht des Dichters neben den Vorstellungen seiner Zeit auch ältere ganz nach dem Bedürfnis der Handlung anzubringen. Wie Virgil den Aeneas im ganzen römische Waffen gibt und zu Städten gelangen läßt, die erst erhebliche Zeit nach seinen Irrfahrten gegründet waren, wie er dem Helden gerade als Hauptcharakterzug die römische „pietas" und „constantia" gibt; wie der fromme Niedersachse im „Heliand" Christus als den reichen, mächtigen, milden Volkskönig darstellt, der sich die Edelsten aus dem ganzen Volke auswählt, wie diese ihm ganz wie deutsche Lehnsleute treu ergeben sind, wie auch sonst durchaus deutsche Anschauungen auf jüdische Verhältnisse übertragen werden; so hat auch Homer als ein wirklicher Dichter die überkommene Sage nach den Verhältnissen seiner Zeit umgestaltet. Und wenn dabei altertümliche Vorstellungen durchschimmern und einzelne Ausdrücke auf längst verklungene Zeit anspielen, so ist dies ebensowenig wunderbar, als wenn wir jetzt sagen: „Die Sonne geht auf und unter", obwohl wir doch alle jetzt wissen, daß die Sonne still steht; oder wenn wir sagen: „Das mögen die Götter wissen", ja Schiller (Jungfr. v. O. I, 5) sagt: er kämpft für seine *Götter* oder Götzen" und (ebenda I, 9): „jetzt da nur ein *Götterarm* mich retten kann", obwohl wir an *einen* Gott glauben und nicht wie unsere Ahnen an viele Götter. Täglich entstehen neue, ähnliche Bildungen, wie *Stahlfeder*, *Luftschiff*, *Luftkreuzer*, die alle auf verschiedene Kulturstufen hinweisen.

So bleibt tatsächlich wie bei jedem anderen Kunstwerk nur ein Mittel übrig, Echtes und Unechtes zu unterscheiden, nämlich eine sorgfältige Analyse der Gedichte.

II. Die Analyse als Grundlage der höheren Kritik.

Die Analyse hat bis jetzt bei den homerischen Gedichten geringe Ergebnisse geliefert und ist deshalb in Verruf gekommen.[1] Aber sie hat auf anderen Gebieten Großes geleistet; sie hat uns, um nur die bekanntesten Beispiele zu erwähnen, Aufklärung gebracht über die Entstehung des Pentateuch, der Evangelien und der Apostelgeschichte ebenso wie über das Geschichtswerk des Herodot, Thukydides und Livius. Wie ist es zu erklären, daß sie bei Homer versagt hat, daß Ergebnisse, die große Gelehrte und gewissenhafte Forscher wie Lachmann und Kirchhoff ganz sicher ermittelt zu haben schienen, nach verhältnismäßig kurzer Zeit sich als hinfällig erwiesen? Denn sowohl Lachmanns Kleinliedertheorie wie Kirchhoffs Ansicht über die Entstehung der Odyssee aus einem Kern und dessen Fortsetzung und Erweiterung können bei dem heutigen Stande der Untersuchung als unhaltbar angesehen werden. Gegen Lachmann spricht die unverkennbar in den Gedichten hervortretende Einheit, wie sie zusammengesetzte Lieder niemals ergeben konnten, gegen Kirchhoff aber die merkwürdige Tatsache, daß unter Anwendung seines Grundsatzes ganz verschiedene Ergebnisse herauskommen können. Ich habe schon 1887 (JB S. 300 u. ff.) gezeigt, daß es bisher noch keinem gelungen sei, einen „Kern" aus der Ilias und Odyssee mit irgend welcher Wahrscheinlichkeit auszuschälen, und 1908 hat sich Finsler (Homer S. 586) nach Aufzählung der vier bekanntesten Analysen der Ilias und Odyssee, die auf die Ausschälung eines Kernes und dessen allmähliche Erweiterung hinauslaufen, zu dem resignierten Bekenntnis gezwungen gesehen, „daß von den gleichen Voraussetzungen aus ganz verschiedene Resultate gewonnen werden können". Wenn aber der Gelehrte trotzdem fortfährt: „Daraus den Schluß zu ziehen, die Frage sei falsch gestellt, wäre irrig. Aber es bleibt zu untersuchen, ob wirklich alle Steine, die als Bausteine

[1] Vgl. A. Gercke in dem o. S. 71 A. 2 angeführten Aufsatz.

benutzt wurden, sich dazu geeignet haben", so ist mir dieser Gedanke nicht ganz verständlich. Daß freilich die Steine, die man zum Aufbau künstlicher Gebäude benützt hat, sich als untauglich erwiesen haben, hat, wie ich hoffe, meine Ausführung, die diese „Steine" behandelt, allen vorurteilslosen Forschern gezeigt. Aber wie soll es irrig sein, zu schließen, daß, wenn die Versuche von scharfsinnigen Gelehrten zu keinem einigermaßen befriedigenden Ergebnis geführt haben, die Frage auf diesem Wege nicht gelöst werden kann?

Aber nicht nur die ganz verschiedenen Ergebnisse berechtigen unsere Verwerfung dieser Kritik, sondern es läßt sich, meiner Ansicht nach, auch positiv die Ergebnislosigkeit aller solcher Versuche zeigen, wenn wir uns einmal einen solchen „Kern" näher ansehen. In der Ilias soll der „Kern", der die meiste Anerkennung gefunden hat, aus dem Streit zwischen Achill und Agamemnon bestanden haben. Achill, nicht seine Mutter Thetis, soll Zeus gebeten haben, ihn dadurch zu ehren, daß er den Achäern Unglück bringt (*Α*). Zeus erfüllt die Bitte; die Hauptthelden werden verwundet, die Griechen zurückgedrängt (*Λ*); da bittet Patroklos Achill, ihn in den Kampf ziehen zu lassen, um den Griechen Rettung zu bringen. Dieser erlaubt es, Patroklos schlägt die Troer zurück, fällt aber selbst durch Hektors Hand (*Π*). Aus Zorn darüber eilt Achill in den Kampf und erschlägt Hektor (*Χ*). Ist es auch nur glaublich, daß ein solches Erzeugnis des Verstandes jemals Gegenstand dichterischer Behandlung gewesen sei? Wir halten es für unmöglich. Denn es würde weder ein Lied noch ein Epos sein; als Lied würde es zu lang sein, als Epos würde ihm gerade das fehlen, was das Wesen des Epos ausmacht, „die Verbreiterung", wie es Heusler, „Lied und Epos", so richtig genannt hat. Aber es würde auch innerlich voller Widersprüche sein. Achill soll, wenn das eintritt, was er erbeten hat, Patroklos schicken, um die Griechen vor Not zu bewahren? Er soll nicht abwarten, bis die Griechen zu ihm kommen, ihr Unrecht einsehen und ihn um Hilfe bitten? Das ist unverständlich. Noch unverständlicher würde das Verhalten des Zeus sein. Auf die Bitte e i n e s Griechen hin,

über dessen Bedeutung wir ja aus dem „Kern" nichts erfahren, soll er den Feinden seines Volkes Sieg geben? Das soll wirklich ein Grieche gedichtet haben? Ein Grieche sollte die Feinde weit mehr siegreich, sein eigenes Volk besiegt dargestellt haben? Von der Veranlassung des Krieges, dem Ausgang, den Wechselfällen sollen wir gar nichts erfahren? Nur grübelnder Verstand, dem der Sinn abgeht, wirkliche Dichtung zu verstehen, kann einen solchen „Kern" für möglich halten. Und dies ist noch der beste Versuch, einen Kern auszuschälen. In welche Widersprüche sich andere Versuche verwickeln, habe ich oft in den JB gezeigt.

Nicht besser steht es in der Odyssee. So überzeugend die Beweisführung Kirchhoffs ist, wenn man sie liest, so sehr stößt das Ergebnis seiner Untersuchungen ab. Sollen wir wirklich glauben, daß je ein Dichter einen Helden, der lange fern von der Heimat geweilt hat, der sich nach seiner Gattin sehnt und diese den Reizen einer Göttin vorzieht, nur bis in die Heimat gelangen läßt, ohne die Wiedervereinigung mit Frau und Kind zu schildern? Ist es wahrscheinlich, daß von den langen Irrfahrten wesentlich nur ein Abenteuer, das bei den Kyklopen, erzählt sei? Sollen wir uns einen Redaktor so töricht vorstellen, daß er die Frage stehen läßt, aber die Antwort wegschneidet, statt die Frage wenigstens mit zu beseitigen?

Gerade weil Kirchhoffs Beweisführung so stark überzeugend ist und einleuchtend, wenn man sie liest, die Ergebnisse aber allem widersprechen, was man von dichterischer Kunst erwarten kann, bin ich, sein Schüler, den noch persönlicher Verkehr den Meister hochschätzen ließ, an dem Grundsatz irre geworden, auf den er seinen Beweis aufbaut[1]: „Die Voraussetzungen, von denen aus wir zu unserem Urteile gelangten, sind keine anderen als diejenigen, welche die philologische Hermeneutik und Kritik gegenüber den Literaturprodukten aller Völker und aller Zeiten, wenn sie ihr Objekt sein sollen,

---

[1] Im ersten Exkurs, jetzt Odyssee[2] S. 251/52. An diesem Grundsatz ist auch Cauer irre geworden GF[2] S. 363 u. f.

zu machen berechtigt ist und die in Abrede zu stellen ihr das natürliche und notwendige Fundament entziehen hieße . . . Nie können die Besonderheiten der Entwicklungsstufe, der eine geistige Schöpfung entsprang, ein Ausnahmeverfahren in der Beurteilung derselben in der Weise begründen, daß sie als den allgemeinen Gesetzen und Formen des menschlichen Denkens aller Zeiten und Bildungsstufen nicht unterworfen betrachtet wird. Diese Gesetze haben dieselbe Verbindlichkeit und bieten damit in demselben Grade Anhaltspunkte für das Urteil bei Homer, wie bei Thukydides, gelten notwendig als Voraussetzung für einen jeden Text, der als das Produkt gesetzmäßigen Denkens und Vorstellens aufgefaßt und verstanden werden soll, sind nicht subjektiver, sondern objektiver Natur." Daß dieser Grundsatz nicht richtig ist, beweisen außer vielem anderen die Zeugnisse unserer beiden größten Dichter, Schiller und Goethe (s. o. S. 67 u. ff.); es lassen sich dieselben Gesetze der Kritik nicht auf einen Dichter anwenden, die sich auf einen sorgfältig schreibenden Historiker oder Philosophen anwenden lassen. Da nun mehr oder minder unsere ganze Homerkritik von diesem Grundsatze ausgeht, da man ganz gewöhnlich Sätze wie diesen liest: „Hier mußte dies oder jenes folgen — also ist der Zusammenhang gestört", weil nicht das folgt, was der Verstand verlangt, so ist es nicht wunderbar, daß die Analyse, die bei Historikern und Philosophen Großes geleistet hat, bei Homer versagt.

Es kommen aber noch andere Gründe hinzu, um das unbefriedigende Ergebnis der Kritik zu erklären. F. A. Wolf war durch rein äußere Gründe (Peisistratidenrezension, Mangel der Schrift, s. o. S. 7 u. ff.) auf den Gedanken gekommen, daß die Ilias keine einheitliche Dichtung sein könne; eine Analyse der Gedichte hat er nicht gegeben. Als diesen Mangel K. Lachmann nachholte, war er nicht mehr vorurteilslos. Er glaubte auch an die Peisistratidenkommission als letzte Quelle der Einheit unserer Gedichte; außerdem trat er an die Ilias heran — die Odyssee hat er ebensogut wie Wolf unberücksichtigt gelassen — mit der Vorstellung, in der Ilias dasselbe zu finden, was er in unserem Nibelungenliede, das

in künstlerischem Aufbau der Ilias doch weit nachsteht, sicher ermittelt zu haben glaubte. Diese Voreingenommenheit ließ ihn die in der Ilias doch ganz unzweifelhaft vorliegende Einheit übersehen. Das ist, rein menschlich betrachtet, durchaus erklärlich, hat aber der Sache ungeheuer geschadet. Denn seine Schüler fuhren in seinem Sinne fort. Das Aufstöbern von Widersprüchen und Unebenheiten, von Nachlässigkeiten im Stil und Satzbau schien geradezu Aufgabe der Kritik zu sein. Dabei blieb das Auge stets nur auf das Einzelne, auf eine kurze Reihe von Versen, höchstens einen Gesang gerichtet; man merkte nicht, daß auch die besten Gesänge eine so peinliche Untersuchung und Zergliederung nicht aushalten können, und wir müssen es als ein Verdienst Mülders (s. o. S. 44/45) ansehen, daß er seine Untersuchungen auch auf anerkannt vortreffliche Gesänge wie den 22. der Ilias und den 6., 7. und 9. der Odyssee ausgedehnt und hier dieselben Unebenheiten nachgewiesen hat. Damit ist doch wenigstens klar, daß es nicht vortreffliche und schlechte, alte und junge Gesänge gibt, sondern alle sind gleichmäßig schlecht — wenigstens in den Augen kurzsichtiger Kritiker.

Aber nicht nur die Anhänger der auflösenden Kritik haben Schuld an dem wenig befriedigenden Ergebnis, sondern auch die Unitarier. Zwar haben sie das Verdienst, eine Reihe von Punkten hervorgehoben zu haben, die für die Einheit der Gedichte sprechen, aber einerseits unter dem Einfluß der Bewunderung der Alten für die Gedichte stehend, anderseits durch die zersetzende Kritik von der Minderwertigkeit gar vieler Stellen in den Gedichten überzeugt, suchten sie ein Idealbild von Dichtung zu schaffen, indem sie alles preisgaben, was zu diesem Bilde nicht paßte; dabei erklärten sie nicht, wie es möglich gewesen sei, daß soviel Schlechtes — bei Kammers kritisch-ästhetischem Kommentar ist es so ziemlich die Hälfte der ganzen Dichtung — in den vortrefflichen Text habe hineinkommen und im allgemeinen dieselbe Bewunderung habe finden können wie das Gute, und bedachten nicht, daß häufig auch ganz ausgezeichnete Gesänge mit dem Schlechten — Weizen mit Unkraut — Homer abgesprochen werden mußten.

Gerade diese Willkür rief Kirchhoffs strenge Methode hervor, jene Forderung, daß eine „Interpolation“ erst dann als erwiesen angesehen werden könne, wenn man den Grund derselben angeben könne.

In neuester Zeit schienen die Ausgrabungen ein ganz neues Licht auf die Entstehung der Gedichte zu werfen. Weil einzelne Angaben Homers über Bewaffnungen, Geräte u. a. eine wunderbare Aufklärung erhielten durch Gräberfunde aller Art, durch Grundrisse von Burgen u. a., glaubte man im ersten fröhlichen Rausch, daß der älteste Dichter genau die Wirklichkeit geschildert habe, eben jene Zeit, die man die mykenische nannte, daß er ganz bestimmte Örtlichkeiten[1] vor Augen gehabt habe und sie naturtreu beschreibe. Natürlich mußte dann alles, was zu diesem Bilde nicht stimmte, von späteren Dichtern sein. So ging auch diese Forschung mit vorgefaßtem Urteil an die Gedichte heran; man wollte bestätigt sehen, was man annahm. Man bedachte nicht, daß die Abfassung der Gedichte nicht in die mykenische Zeit, sondern erheblich später fällt, der Dichter also nicht nach dem Augenschein diese Verhältnisse schildern konnte, sondern nur soweit er Kunde davon hatte; daß es aber jedem Dichter erlaubt ist, je nach dem Bedürfnis der Handlung neben neueren Vorstellungen auch ältere zu verwenden, und daß einzelne Ausdrücke und Wendungen auch dann noch festgehalten werden, wenn der Begriff sich geändert hat (s. o. S. 79 u. 91).

Alle diese Forschungen, so wertvoll sie für unsere Kenntnis der ältesten griechischen Geschichte und Kultur sind, haben ebenso wie die Untersuchungen über die ältesten Kulte und religiösen Anschauungen für die Frage nach der Entstehung unserer Ilias und Odyssee und ihre Beurteilung als Kunstwerk so gut wie gar keine Bedeutung. Diese Frage kann allein eine vorurteilslose Analyse leisten, eine Analyse, die freilich andere Bahnen wandelt als bisher. Sie muß sich

[1] Ich bin auf diese Frage oben bei Behandlung der sachlichen Widersprüche nicht eingegangen, weil ich an das gute Recht des Dichters glaube, eine Örtlichkeit so zu gestalten, wie es ihm für die Handlung gerade paßt.

zunächst der Grenzen ihres Erkennens bewußt werden. Zur Vorsicht mahnt das Werk eines so scharf ausgeprägten Schriftstellers wie Thukydides; er schildert eine Zeit, die durch sein eigenes Werk und durch reiche gleichzeitige oder gute spätere Überlieferung bekannt ist; wir kennen sein Leben aus seinen eigenen Angaben in einem für die Abfassung seines Werkes wichtigen Punkte, er spricht sich selbst bestimmt über seinen Zweck und seinen Stoff aus; und doch sind drei verschiedene Ansichten von höchst sachkundigen und gewissenhaften Gelehrten über die Entstehung seines großen Geschichtswerkes auf Grund der Analyse aufgestellt worden, und eine Einigung ist bis heute nicht erzielt. Deshalb wird sich jeder ernste Forscher sagen, daß nur Unkenntnis der Bedingungen jeder wissenschaftlichen Forschung oder Selbstüberhebung glauben kann, bei Homer sichere Ergebnisse über die älteste Form der Gedichte und ihr allmähliches Wachstum zu ermitteln. Denn bei Homer läßt sich weder die Zeit, in welcher er gelebt hat, mit irgendwelcher Sicherheit feststellen, noch gibt es in der griechischen Geschichte einen dunkleren Zeitraum als den, innerhalb dessen seine Lebenszeit wenigstens mit Wahrscheinlichkeit anzusetzen ist. Während auf die Zeit seit der Mitte des 3. Jahrtausends vor unserer Zeitrechnung bis etwa zum Jahre 1000 die Ausgrabungen an den verschiedensten Stellen der östlichen Mittelmeerländer ein unerwartetes Licht geworfen haben, vom 7. Jahrhundert an aber die griechische Geschichte allmählich sich aufklärt, ist die Zeit von etwa 1000—700 noch in großes Dunkel gehüllt. In diese Zeit aber fällt die Entstehung der homerischen Gedichte.

Sie sind ferner für uns das erste literarische Kunstwerk; kein Kritiker hat vorher Regeln gegeben, wie ein Kunstwerk beschaffen sein muß, um als solches empfunden zu werden, welche Erfordernisse zu erfüllen sind, um eine Einheit herzustellen. Hier wie überall hat das Genie aus innerem Drange ein Werk geschaffen, das für andere maßgebend geworden ist und den Kritiker in erheblich späterer Zeit bestimmt hat, danach Regeln aufzustellen. Wir würden ganz anders über den Wert dieser Einheit urteilen können, wenn wir von

Vorgängern, Zeitgenossen oder unmittelbaren Nachfolgern ähnliche Werke hätten — wie ja erst Luthers Bibelübersetzung in ihrer ganzen Bedeutung erkannt worden ist, seit wir vorangehende Versuche näher kennen. Nun wissen wir, daß es Dichtungen ähnlichen Inhaltes ungefähr aus derselben Zeit oder doch einer nicht viel späteren gegeben hat; sie sind für uns verschwunden. Wir sind angewiesen auf das Urteil der Alten, die diese Dichtungen noch kannten. Diese haben aber Homers Ilias und Odyssee gerade als Einheit über alle sogenannten „cyklischen Gedichte" gestellt, und daß sie auch sonst durch ihren Inhalt mehr gefallen haben, können wir daraus schließen, daß sie allein uns erhalten geblieben sind. Denn nur das Gute behauptet sich dauernd.

Die Analyse hat also ihren Zweck erfüllt, wenn sie das Auffällige in der Darstellung feststellt und darauf hinweist, daß wir hier einen anderen Verlauf erwarten müßten. Die Erklärung des Auffälligen kann ganz verschieden sein, ganz besonders bei einem Dichter. Gewöhnlich aber hat die Kritik, als wenn schon erwiesen sei, daß die Gedichte ein Erzeugnis vieler Dichter oder richtiger Dichterlinge sei, bei jedem Anstoß sofort einen anderen Dichter angenommen, statt in allererster Linie zu fragen: was erreicht der Dichter dadurch, daß er von dem Gewöhnlichen abweicht? oder noch richtiger: weshalb hat der Dichter die Handlung so und nicht anders gestaltet? Finden wir einen solchen Grund, so ist der Anstoß hinfällig; finden wir ihn nicht, so ist damit noch immer nicht gesagt, daß die Stelle „verdorben" sei, daß ein Nachdichter einen vortrefflichen Zusammenhang mit plumper Hand unterbrochen habe. Wir müssen zunächst das Wort Goethes bedenken (Brief an Schiller vom 19. 4. 1797): „Einige Verse im Homer, die für völlig falsch und ganz neu ausgegeben werden, sind von der Art, wie ich einige selbst in mein Gedicht, nachdem es fertig war, eingeschoben habe, um das Ganze klarer und faßlicher zu machen und künftige Ereignisse beizeiten vorzubereiten." Wir wissen, daß Goethe, gerade im Unterschiede zu Schiller, sorgfältig zu motivieren liebte, damit aber durchaus nicht immer glücklich war. Denn er sagt selbst zu

Eckermann (Gespräch vom 28. 1. 1825): „Schiller war nicht für vieles Motivieren ... Daß ich dagegen zu viel motivierte, entfernte meine Stücke vom Theater", weil gerade das Überraschende, Unbegründete häufig größere Wirkung übt als das sorgfältig Vorbereitete. Wir wissen, daß er auch Schiller wiederholt veranlaßt hat, Verse zuzusetzen, um die folgende Handlung verständlicher zu machen. So hat Schiller z. B. auf Goethes Wunsch (vgl. Brief 358 a u. b vom 22. 8. und 365 vom 22. 9. 1797) in der Einleitung des Gedichtes „Die Kraniche des Ibykus" Vers 2 und 3 in der jetzigen Gestalt hinzugefügt, damit Ibykus später, „unter den Händen der Mörder, die schon bekannten Kraniche, seine Reisegefährten, als Zeugen anrufen" könnte, und ebenso hat er nach V. 18 (ursprünglich 14) auf Goethes Wunsch noch den Vers eingerückt „Und zwischen Trug und Wahrheit schwebet" usw., damit „die Gemütsstimmung des Volkes, in welche der Inhalt des Chors sie versetzt, dargestellt" und dann erst „zu der gleichgültigen Zerstreuung der Ruchlosen" übergegangen würde. Beides sind unzweifelhaft Verbesserungen, und wir merken hier die nachbessernde Hand ebensowenig als im Tell III, 3, wo Schiller auf Goethes Veranlassung die Worte Walters

„Und das muß wahr sein, Herr, 'nen Apfel schießt
Der Vater dir vom Baum auf hundert Schritte"

usw. hinzugefügt haben soll, um die auffällige Forderung Geßlers näher zu begründen (Eckermann a. o. a. O.).

In der Ilias ist die Zahl der Stellen, die man für einen „späteren Zusatz" halten kann, der zu einem bestimmten Zweck gemacht ist, sehr groß. Haben wir deshalb immer ein Recht, den Zusatz für ein Erzeugnis eines Interpolators oder Redaktors zu halten, obwohl wir wissen, daß jeder Dichter, ja jeder, der an einem größeren oder kleineren Werke arbeitet, nachträglich Zusätze macht und nicht immer den Einschub so geschickt wie Schiller in den angegebenen Beispielen mit dem ursprünglichen Zusammenhange auszugleichen vermag? Ich glaube nicht. So hat z. B. Wecklein (Studien zur Ilias S. 28 u. ff.) in scharfsinniger Weise darauf hingewiesen, daß alle Stellen in *B—Θ* und *K—O*, in denen auf den Zorn

des Achilleus hingewiesen wird, den Verdacht erwecken, daß sie später zugesetzt seien. Es sind ihrer aber nicht wenige, nämlich *B* 220 ff., 375/76; *Δ* 512/13; *E* 788; *H* 112, 228—231; *Θ* 224—226, 370—374, 473; *K* 106, 323, 392, 402 f.; *Λ* 8, 104, 112, 596 ff.; *M* 10; *N* 107/8, 324/25, 348 u. ff.[1], 746; *Ξ* 50, 139, 366—369; *O* 63—77. Die Verse aber lassen sich weder immer glatt ausscheiden, noch gewähren sie an sich solchen Anstoß im Zusammenhange, daß ein Grund, sie zu entfernen, vorläge. Deshalb wird es sich schwer in jedem Einzelfalle entscheiden lassen, ob diese Anspielungen vom Dichter selbst später hinzugefügt sind, weil er es für nötig hielt, an die von ihm im ersten Gesange geschaffene Lage zu erinnern, oder ob ein Sänger, der den Gesang einzeln vortrug, zu diesem Zwecke solche Zusätze machte, und diese später bei der Gesamtredaktion Aufnahme fanden, weil sie nützlich zu sein schienen. Die Analyse hat in solchem Falle ihre Aufgabe erfüllt, wenn sie auf das Auffallende hinweist, und erst wenn andere Bedenken hinzukommen, kann sie an „Unechtheit" glauben.

Wir dürfen ferner es als ein wertvolles Ergebnis der Kritik im 19. Jahrhundert ansehen, daß sie der Zeit, in welcher ein Kunstwerk entstanden ist, mehr und mehr Rechnung trägt. Wie wir bei der bildenden Kunst Erzeugnisse des 7. Jahrh. v. Chr. anders beurteilen müssen, als solche des 5. oder 4. Jahrhunderts, so ist es auch billig, an die Gedichte Homers nicht den Maßstab anzulegen, den wir an eine Tragödie des Aischylos oder Sophokles anlegen. Für uns sind die Gedichte das erste größere Kunstwerk, das eine Einheit zeigt. Ihnen voraus sind entweder nur kleinere Lieder gegangen oder höchstens mehr oder weniger umfangreiche epische Gedichte. Ob auch nur eins von diesen annähernd so einheitlich aufgebaut gewesen ist, wissen wir nicht. Anzunehmen ist es nicht. Wir finden im Gegenteil bei Homer noch eine ganze Anzahl Züge, die auf das Volkslied als Vorbild schließen lassen,

---

[1] Vgl. dazu die guten Bemerkungen von Finsler, Die olymp. Szenen in der Ilias, S. 17.

Züge, die ja Lachmann zu der Annahme gebracht haben, daß die ganze Ilias nur aus solchen Liedern mit wenigen verbindenden Versen zusammengesetzt sei. Wie heute noch Dichter, die populär gehaltene Romane schreiben, den Stoff in Kapitel einteilen, diese sorgfältig abrunden, ja mit Überschriften versehen, so hat auch Homer, der für Hörer, nicht für Leser dichtete, sein Hauptinteresse stets dem einzelnen Stücke zugewendet, diesem eine gewisse Selbständigkeit und Abrundung gegeben, sich aber weniger um die Verknüpfung nach vorn oder zurück gekümmert. „Die Erklärung, daß eben verschiedenartige Stücke in die Ilias aufgenommen seien, trifft hier das Wesen der Sache nicht. Wenn es notwendig erschien, hat der Dichter der Ilias wie der Odyssee Reminiszenzen angebracht. So erinnert Diomedes den Agamemnon an seine früheren Vorwürfe (9, 34), gedenkt Hektor des verschmähten Rates des Polydamas (22, 99).“[1] Wir werden bei der Analyse der Ilias eine große Zahl solcher Zurückbeziehungen finden, und bekannt ist, daß gerade Schiller (an Goethe 27. 4. 1798) „in der herrlichen Continuität und Reciprocität des Ganzen und seiner Teile eine seiner wirksamsten Schönheiten“ sah.

Hier setzt die Kunst des Dichters ein, sein Gestaltungsvermögen. Die Einzelszene dagegen ist das Überkommene, und wenn sie in der ganzen Darstellung überwiegt, so ist dies ebenso natürlich, als wenn Thukydides in seinem Meisterwerke die Geschichte genau nach Sommern und Wintern erzählt und dabei einheitliche Unternehmungen, die sich über mehrere Jahre erstrecken, in einer für uns störenden Weise auseinanderreißt. Er hat diese Methode von der Annalistik übernommen; und so sehr er sich durch Untersuchung der Gründe der einzelnen Unternehmungen über die trockene Annalistik erhebt, in diesem Punkte folgt er ihr, weil er es nicht anders kennt. Die homerischen Gedichte, das ist klar, sind keine Volksdichtung mehr, aber sie haben doch wesentliche Züge der Volksdichtung beibehalten, und die Analyse wird ihnen nur dann gerecht,

---

[1] Finsler, Homer S. 486.

wenn sie der Zeit und den Umständen, unter denen sie entstanden sind, Rechnung trägt. Zu den Gesetzen der epischen Volksdichtung aber rechnet Olrik[1] auch, daß sie immer „einsträngig“ ist, immer nur den einzelnen Faden festhält.

Endlich ist es die Aufgabe der Analyse, der höheren wie der niederen Textkritik, daß sie bei jedem, was ungewöhnlich erscheint, nicht nur, wie oben schon gesagt ist, nach dem Grunde der Abweichung fragt, sondern sich auch umsieht, ob sich nicht auch anderwärts Gleiches oder doch wenigstens Ähnliches findet. So verfährt unter allen lebenden Gelehrten am besonnensten und meisterhaftesten J. Vahlen und hat dadurch zur Erkenntnis des Sprachgebrauches der verschiedensten Schriftsteller sehr viel mehr beigetragen, als alle die Gelehrten, die bei jedem Anstoß sofort an Korrektur denken und damit gerade das beseitigen, was für einen einzelnen Gedanken, ja bisweilen für den ganzen Schriftsteller eigentümlich oder bezeichnend ist. Ich habe bereits an anderer Stelle[2] erklärt, daß ich dies Verfahren auch auf die Untersuchung der Kunstform der homerischen Gedichte anzuwenden für unbedingt notwendig finde. Hier möge nur an ein paar Beispielen gezeigt werden, zu wie anderen Ergebnissen wir kommen, wenn wir eine Stelle allein betrachten, als wenn wir sie mit ähnlichen vergleichen. Ich wähle Beispiele, die Kirchhoff, den gründlichsten aller Homerforscher, zu seiner Ansicht gebracht haben. Im 10. B. der Odyssee lesen wir, daß der Lästrygone Antiphates den Boten des Odysseus den Untergang bereitet habe (*ὃς δὴ τοῖσι ἐμήσατο λυγρὸν ὄλεθρον* V. 115). Es folgen die beiden Verse 116/17:

αὐτίχ᾽ ἕνα μάρψας ἑτάρων ὡπλίσσατο δεῖπνον.
τὼ δὲ δύ᾽ ἀΐξαντε φυγῇ ἐπὶ νῆας ἱκέσθην.

Kirchhoff im dritten Exkurs (jetzt Od.[2] S. 308 u. ff.) sieht hier eine Störung des ursprünglichen Zusammenhanges.

---

[1] Epische Gesetze der Volksdichtung, Zeitschr. f. d. deutsche Altertum 1909. Juniheft (51 Bd. S. 1—12).

[2] Festschrift, Johannes Vahlen zum siebenzigsten Geburtstage gewidmet, Berlin 1900, S. 30.

Der Bearbeiter soll die beiden Verse, die tatsächlich im Widerspruch zu 115 stehen, erst zugefügt haben, um zu begründen, wie Odysseus Kenntnis erhalten habe von den Vorgängen im Hause des Antiphates. Ursprünglich seien alle Gefährten von Antiphates getötet worden; Odysseus brauchte nicht gewarnt zu werden, er rettete sich, weil sein Schiff außerhalb des Hafens lag (V. 95). Der Zusatz wurde erst nötig, weil die Erzählung, die ursprünglich in 3. Person durch den Dichter geschah, zu einer Erzählung in 1. Person umgewandelt wurde. Jetzt mußte der Dichter erklären, wie Odysseus Kunde von diesen Vorgängen erhalten habe; deshalb setzte er diese Verse hinzu. Diese Erklärung leuchtet ein und würde völlig überzeugend sein, wenn dies die einzige Stelle in den homerischen Gedichten wäre, an der ein im ersten Verse ausgesprochener Gedanke im nächsten richtig gestellt wird; sie verliert aber alle Beweiskraft, wenn wir dieselbe Ausdrucksweise in einer Reihe anderer Fälle finden, bei denen an Änderung des ursprünglichen Wortlautes gar nicht zu denken ist. Wir haben ein durchaus ähnliches Beispiel schon oben gefunden in demselben Buche der Odyssee (10, 231/32): *οἱ δ' ἅμα πάντες . . . ἕποντο, Εὐρύλοχος δ' ὑπέμεινε* (s. S. 29/30). Noch ähnlicher aber ist Il. 4, 396/97:

Τυδεὺς μὲν καὶ τοῖσι ἀεικέα πότμον ἐφῆκε.
πάντας ἔπεφνε, ἕνα δ' οἶον ἵει οἰκόνδε νεέσθαι.

Wenn ferner Il. 7, 184 der Herold das Zeichen bei den Helden, die sich zum Zweikampf gemeldet haben, herumträgt (*πᾶσι ἀριστήεσσι . . . ἔδειξε*) und dann fortgefahren wird: *οἱ . . . ἀπηνήναντο ἕκαστος,* so müssen wir glauben, daß wirklich alle das Zeichen gesehen und jeder es abgelehnt hat. Im nächsten Verse aber wird diese Vorstellung berichtigt; denn der Dichter fährt fort: „*ἀλλ' ὅτε δὴ τὸν ἵκανε . . . ὅς μιν ἐπιγράψας κυνέῃ βάλε, φαίδιμος Αἴας, ἤτοι ὑπέσχεθε χεῖρα . . . γνῶ δὲ κλήρου σῆμα ἰδών.* Also der Herold hat trotz des klaren Ausdruckes (*πᾶσι ἔδειξε*) weder allen das Zeichen gezeigt, noch hat es Aias zurückgewiesen. Wie hier an der Einheitlichkeit der Darstellung niemand zweifeln kann, so

auch nicht Od. 14, 23 u. ff., wo es von den vier Knechten des Eumaios heißt οἱ δὲ δὴ ἄλλοι (im Gegensatz zu αὐτός = Eumaios) ᾤχοντ᾽ ἄλλυδις ἄλλος ἅμ᾽ ἀγρομένοισι σύεσσιν; wer danach glaubt, daß sie alle fortgegangen seien mit den Schweinen, wird im folgenden berichtigt; denn der Dichter fährt fort: οἱ τρεῖς, τὸν δὲ τέταρτον ἀποπροέηκε πόλινδε. Genau dieselbe Berichtigung findet sich in dem oben (S. 29) aus der Ilias (3, 71—74) angeführten Beispiele, und in noch viel auffallender Weise Od. 15, 4—7:

εὗρε δὲ Τηλέμαχον καὶ Νέστορος ἀγλαὸν υἱὸν
εὕδοντ᾽ ἐν προδόμῳ Μενελάου κυδαλίμοιο.

Wer nach diesen Versen glaubt, daß Athene **beide** schlafend gefunden habe, wird wiederum eines anderen belehrt durch die beiden folgenden Verse:

ἤτοι Νεστορίδην μαλακῷ δεδμημένον ὕπνῳ
Τηλέμαχον δ᾽ οὐχ ὕπνος ἔχε γλυκύς . . .

Vergleichen wir alle diese Beispiele und eine Reihe anderer, die ich Festschrift Vahlen S. 29 und JB 1902 S. 164/65 angeführt habe, so werden wir weder mit Kirchhoff an obiger Stelle der Odyssee noch mit Lachmann in den viel behandelten Versen der Ilias 1, 609—611 und 2, 1—3 oder 9, 713—10, 4 Störung der ursprünglichen Darstellung oder zwei verschiedene Verfasser suchen, sondern nur eine noch naive Unbeholfenheit des Ausdrucks erblicken, die ihre kindlichste Form in einem Verse der Ilias findet (24, 399):

ἓξ δέ οἱ υἷες ἔασι, ἐγὼ δέ οἱ ἕβδομός εἰμι.

Hier sind nicht künstliche Erklärungen anzuwenden, sondern eine Ausdrucksform zu sehen, die wir heute noch bei Kindern oder schlichten Leuten finden, wenn sie sagen: „ich habe sechs Geschwister", statt „wir sind sechs Geschwister", oder ich habe „noch fünf Geschwister". Cauer nennt dies „eine Schwäche der homerischen Denkart"[1] oder „Mangel an logischer Perspektive".[2] Wie man es bezeichnen will, ist gleich; nur das

[1] In dem Aufsatz Rhein. Mus. Bd. 47 S. 74—113.
[2] GF[2] S. 363 u. ff.

ist klar, daß für Homer nicht dieselben Gesetze des Satzbaus und Ausdruckes gelten können, die für Thukydides oder Xenophon maßgebend sind.

Auch dies, denke ich, leuchtet ein, daß die Analyse unrecht verfährt, wenn sie nur den Einzelfall betrachtet und sich nicht nach anderen ähnlichen umsieht. Wie nötig die Vergleichung ist, möge noch ein zweites Beispiel zeigen. In der Odyssee (7, 237/38) fragt Arete den Odysseus nach seinem Namen und seiner Herkunft und wer ihm die Kleider, die sie als ihr Eigentum erkannt hat, gegeben habe. Odysseus nennt seinen Namen nicht, sondern erzählt nur kurz, wie er zu den Kleidern gekommen sei. Durchaus richtig bemerkt dazu Kirchhoff (jetzt Od.² S. 281): „Man erwartet auf jeden Fall, daß jetzt Odysseus seinen Namen nenne oder angebe, warum er es vorzieht, ihn jetzt noch nicht zu nennen", und er schließt nun weiter: „Wenn nun in dem uns vorliegenden Texte keines von beiden geschieht, sondern Odysseus ohne jede weitere Vermittelung sofort zur Erzählung seiner Abenteuer von Ogygia bis Scheria übergeht und auch später den fraglichen Punkt in keiner Weise berührt, so muß geurteilt werden, daß der Text lückenhaft und an dieser Stelle ein notwendiges Glied im Zusammenhange der Gedankenfolge ausgefallen ist, und zwar im Widerspruch mit der wirklichen Intention des Dichters, nach welcher dieses Glied schlechterdings nicht entbehrt werden kann." Diese Schlußfolgerung ist für jeden, der Kirchhoffs Grundsatz anerkennt, so überzeugend, daß er hier Störung des ursprünglichen Zusammenhanges annehmen muß. Indes wenn für die homerische Darstellungsweise schon diese Grundsätze galten, so ist es unbegreiflich, warum der, welcher hier störend eingriff, diesen Eingriff nicht so weit fortgesetzt hat, daß er auch die Frage der Arete mit strich. Denn dadurch würde ja jeder Anstoß beseitigt. Noch mehr aber werden wir an diesem Grundsatz irre, wenn wir ganz gleiche Fälle in der Odyssee finden, an denen doch von einer Störung des ursprünglichen Zusammenhanges gar keine Rede sein kann.[1] So fragt Proteus Od. 4, 462: *τίς νύ τοι,*

[1] Vgl. hierzu meine Ausführung Wdsp. S. 27 u. Wdh. S. 136 A.

Ἀτρέος υἱέ, θεῶν συμφράσσατο βουλάς, ὄφρα μ᾽ ἕλοις ἀέκοντα λοχησάμενος; τέο σε χρή; Menelaos antwortet darauf nur auf die zweite Frage, ohne sich auch nur mit einem Worte zu entschuldigen, weshalb er auf die erste Frage nicht eingeht. Hier liegt sicher eine Störung des ursprünglichen Zusammenhanges nicht vor, sondern maßgebend war allein die Absicht, die der Dichter bei der Gestaltung der Handlung hatte, mochte er es nun für unschicklich halten, daß Menelaos dem Proteus die Tücke seiner Tochter enthülle, oder mochte er, was wahrscheinlicher ist, die Antwort auf den ersten Teil der Frage für unnötig halten, da der Hörer den Zusammenhang kennt und er nicht dasselbe zweimal erzählen wollte.[1]

Etwas anders liegt die Sache Od. 11, 57. Odysseus fragt erstaunt den Elpenor: *πῶς ἦλθες ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα;*

[1] Diese Erklärung, die ich 1894 Wdspr. aufstellte, hat zur völligen Sicherheit erhoben A. Römer in dem scharfsinnigen Aufsatze zur Technik der homerischen Gesänge, Sitzb. d. philos. u. histor. Kl. d. K. bayer. Ak. d. Wiss. 1907 H. III S. 495 u. ff. Er geht aus von Sophokles, Elektra 926 u. ff.:

Chr. *οἴμοι τάλαινα· τοῦ τάδ᾽ ἤκουσας βροτῶν;*
El. *τοῦ πλησίον παρόντος, ἡνίκ᾽ ὤλλυτο.*
Chr. *καὶ ποῦ ᾽στιν οὗτος; θαῦμα τοί μ᾽ ὑπέρχεται*
El. *κατ᾽ οἶκον, ἡδὺς οὐδὲ μητρὶ δυσχερής.*

und bemerkt dazu: „Hier müssen wir auf zwei Punkte unsere Aufmerksamkeit richten: einmal darauf, wie natürlich und ungezwungen Chrysothemis sich von dem heißen Verlangen erfüllt zeigt, doch auch etwas von den näheren Umständen des so ganz unerwartet eingetretenen Ereignisses zu hören *καὶ ποῦ ᾽στιν οὗτος κτλ*; sodann darauf, wie geschickt der Dichter der Antwort auf diese psychologisch durchaus berechtigte Frage ausgewichen ist. Der Grund liegt auf der Hand: die vorausgegangene, so glänzende Szene verbot ihm jede Abschwächung durch eine wiederholte kürzer oder länger gehaltene Schilderung, und das Drama lenkt deshalb in andere Bahnen ein. So und nicht anders mußte der Dichter gestalten unter dem Zwang der Komposition." Dasselbe weist R. dann auch an Philoktet 1362 u. ff. nach, wo der Dichter dadurch, daß Neoptolemos auf die Frage des Philoktet nicht eingeht, sondern (V. 1373) einfach antwortet *λέγεις εἰκότ᾽, ἀλλ᾽ ὅμως σε βούλομαι κτλ*, es vermeidet, an dieser Stelle, am Schlusse des Dramas das ganze Lügengewebe von neuem aufzurollen. Darauf bespricht R. noch mehrere Stellen aus Od. u. Il., die auch oben berücksichtigt sind.

ἔφθης πέζος ἐὼν ἢ ἐγὼ σὺν νηὶ μελαίνῃ; Elpenor geht auf diese Frage gar nicht ein, sondern erzählt nur, wie er gestorben sei, und bittet um Bestattung. Auch hier ist klar, daß zwar die Frage des Odysseus begreiflich ist, aber weniger, was Elpenor antworten sollte. Deswegen geht dieser gar nicht auf die Frage ein. 13, 417 fragt Odysseus Athene, warum sie Telemach auf Reisen geschickt, da sie doch sicher gewußt habe, daß die Reise keinen Zweck habe. Sie gibt ihm darauf auch keine Antwort, sondern beruhigt ihn nur über das Schicksal seines Sohnes, daß ihm die Freier, die ihm auflauern, keinen Schaden zufügen würden. Ebenso bekommt, wie Römer a. a. O. bemerkt, Penelope weder 23, 37 u. ff. eine Antwort auf ihre Frage:

ὅππως δὴ μνηστῆρσιν ἀναιδέσι χεῖρας ἐφῆκεν
μοῦνος ἐών, οἱ δ' αἰὲν ἀολλέες ἔνδον ἔμιμνον;

noch gibt ihr Telemach 17, 45 ff. Bescheid, als sie ihn auffordert:

ἀλλ' ἄγε μοι κατάλεξον, ὅπως ἤντησας ὀπωπῆς.

noch erfolgt Il. 14, 43 von Nestor eine Antwort, als Agamemnon ihn fragt:

τίπτε λιπὼν πόλεμον φθισήνορα δεῦρ' ἀφικάνεις;

Nirgends auch entschuldigt sich einer, wie es Kirchhoff verlangt, warum er auf die Frage nicht antwortet; an keiner Stelle endlich kann auch nur im entferntesten an Störung des ursprünglichen Zusammenhanges durch plumpes Eingreifen eines „Redaktors“ gedacht werden, sondern es sind überall Gründe der Komposition maßgebend, ganz wie bei Sophokles, ganz wie bei neueren Dichtern (vgl. Wdsp. S. 22).

So werden wir auch, wenn wir die Stelle der Odyssee (7, 240 u. ff.),[1] von der wir ausgegangen sind, nicht allein betrachten, sondern mit den zahlreichen ähnlichen vergleichen, nicht glauben, daß ein „Redaktor“ zwar die Frage stehen

[1] Vgl. die verschiedenen Auffassungen dieser Stelle bei Hennings Odyssee S. 207—214.

gelassen, aber die Antwort gestrichen habe, sondern wir werden die Aufgabe der Analyse darin suchen, nach dem Zwecke zu fragen, den der Dichter hatte, als er etwas immerhin Ungewöhnliches tat oder, wie Goethe in einem ähnlichen Falle sagt, „einen Fehler beging" (s. b. Eckermann a. 29. I. 1827). Dieser Zweck aber ist klar. Dadurch, daß hier Odysseus nicht seinen Namen nennt, macht der Dichter nicht nur die prachtvolle Erkennungsszene im 8. B. möglich, sondern er erreicht auch, daß die Schilderung des Phaiakenlebens, das er mit gutem Grunde nicht übergehen wollte, nicht die Schilderung von den Schicksalen des Helden unterbreche, daß endlich die Erzählung des Helden in feierlichster Form vor allen Phaiakenfürsten stattfindet, während sie im 7. B. zu ganz ungeeigneter Zeit erfolgen würde. Wie in der Ilias der Dichter durch den auffallenden Waffentausch des Patroklos es erreicht hat, daß Achilleus nicht noch in später Stunde eines Tages, der mit Kämpfen überladen ist, den Hektor tötet, sondern einen vollen Tag erhält, um seine stürmische Kraft zu zeigen, so macht er es hier dadurch, daß Odysseus in gewiß auffallender Weise seinen Namen verschweigt, möglich, die jetzige kunstvolle Anordnung des Stoffes zu schaffen.

Wie sieht dagegen die Darstellung aus, die der kühl urteilende Verstand fordert? Nach Kirchhoff nannte Odysseus nach der Frage der Königin seinen Namen, erzählte daran anschließend seine Abenteuer (nach dem 9. u. 11. B.) und kam erst ganz zuletzt auf die Beantwortung der Frage, die der Arete die Hauptsache war, nämlich, wie er zu den Kleidern gekommen sei. Diese Anordnung ist so unpsychologisch, daß ich als Student im vierten Semester, als begeisterter Anhänger Kirchhoffs und Haupts, daran Anstoß nahm und in längerer Seminararbeit[1] zu begründen versuchte, daß Odysseus zuerst seinen Namen genannt (9, 16—28), dann erzählt habe, wie er zu den Kleidern gekommen sei (7, 243 [mit Verwandlung des *τοῦτο* in *ἄλλο*] — 248, 259—297), dann erst

[1] Später veröffentlicht in dem Programm 1881 ‚De vetere quem ex Odyssea Kirchhoffius eruit *Νόστῳ*'; vgl. auch JB 1887 S. 303.

die Irrfahrten. Erst später hat mich die Vergleichung der oben angeführten Stellen neben anderen Gründen gelehrt, daß hier überhaupt nichts zu ändern ist. Ich habe die ausführlichere Begründung gegeben Wdsp. S. 23—26 und dort auch gezeigt, weshalb die Frage überhaupt gestellt wird, und warum die Königin und nicht der König sie stellt.

Diese Beispiele mögen genügen, um meine Forderung berechtigt erscheinen zu lassen, daß die Analyse nie bloß den Einzelfall betrachten darf, sondern sich auch umsehen muß, ob nicht ähnliche Stellen sich anderwärts finden.

III. Der Dichter.

Unter dem frischen Eindrucke von Wolfs Prolegomena stehend schrieb Goethe (in der Elegie Hermann und Dorothea):

„Erst die Gesundheit des Mannes, der, endlich vom Namen Homeros
„Kühn uns befreiend, uns auch ruft in die vollere Bahn.
„Denn wer wagte mit Göttern den Kampf? und wer mit dem Einen?
„Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön.

Aber nicht viel später erklärt er (in einem Briefe an Schiller a. 29. 4. 1798): „Indessen muß man alle Chorizonten mit dem Fluche des Bischof Ernulphus verfluchen und wie die Franzosen auf Leben und Tod die Einheit und Unteilbarkeit des poetischen Wertes in einem feinen Herzen festhalten und verteidigen.“ Und wenn er auch wiederholt in seiner Ansicht schwankt und auch Stützpunkte für die Wolfsche Auffassung sucht, so bleibt doch vorherrschend bei ihm das Gefühl, daß er „sich die Gedichte nur als Einheit denken könne“. Ja er faßt schließlich den Gesamteindruck aller Untersuchungen über die Ilias in die Worte: „Dieses Gedicht hat die Wunderkraft wie die Helden Walhallas, die sich des Morgens in Stücke hauen und Mittags sich wieder mit heilen Gliedern

zu Tische setzen." Mit denselben Worten schloß P. Cauer einen Vortrag[1] über „Homer, sein Werk und seine Kunst" und bezeichnete damit richtig das Ergebnis einer länger als hundertjährigen, in erster Linie von deutschen Gelehrten mit deutscher Gründlichkeit und Peinlichkeit geführten Untersuchung über das Wesen und die Eigenart der homerischen Gedichte. Denn das Ausland hat sich an dieser Kleinarbeit nicht beteiligt oder, wo es einmal geschehen ist, nur im Anschluß an deutsche Untersuchungen. Ein Beispiel dafür bietet: Zuretti, Ilias und Odyssee Buch I. Turin 1896. Ich sprach (JB 1898 S. 97) über die Gründlichkeit meine Verwunderung aus — aber nur diese beiden Bücher sind so behandelt worden; die übrigen sind in sehr verkürzter Form erschienen und zeichnen sich nur durch gute Einleitungen aus. Von den Engländern kommen deutschen Forschern am nächsten: Walter Leaf, A Companion to the Iliad, London 1892 (vgl. JB 1895 S. 5 u. ff.) und R. C. Jebb, Introduction to Homer, Glasgow 1892 (vgl. JB 1892 S. 139). Letztere Arbeit hat in ihrer dritten Auflage sogar eine Übersetzung ins Deutsche erfahren (vgl. JB 1895 S. 20). Die Franzosen dagegen haben fast ausschließlich nur die von Wolf angeregten Fragen im großen erörtert, ohne zu der mühsamen Detailarbeit herabzusteigen. Bei ihnen ist auch der Glaube an den Dichter viel weniger erschüttert worden, obwohl Versuche, die schwierige Frage zu lösen, nicht fehlen. Allen voran an gründlicher Untersuchung geht A. Croiset nicht nur in seiner griechischen Literaturgeschichte, sondern auch in einzelnen Aufsätzen (vgl. Bursians Jahresb. 1885 T. I. S. 193 und JB 1890 S. 127). Nirgends aber lesen wir so absprechende Urteile über Homer, wie deutsche Kritiker sie ausgesprochen haben. Es ist das um so bemerkenswerter, als Goethe (Gespräche mit Eckermann a. 5. 7. 1827) gerade glaubt, daß „den Franzosen (bei der Beurteilung einer dichterischen Freiheit) der Verstand im Wege sein wird und sie nicht bedenken werden, daß die Phantasie ihre eigenen

[1] Veröffentlicht in den Jahrb. d. Freien Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt a. M. 1904 S. 62—77.

Gesetze hat, denen der Verstand nicht beikommen kann und soll". Tatsächlich haben in der Beurteilung der homerischen Frage die Franzosen die Forderungen des Verstandes nicht über ihr ästhetisches Urteil gestellt. Man braucht nur die Beurteilung des 9. B. der Odyssee durch Colardeau[1] mit der durch Mülder (vgl. JB 1905 S. 188) zu vergleichen, um den ganzen Unterschied der Behandlung Homers bei doch gleichem Ergebnis der Forschung zu erkennen. Während Mülder über die jetzige Darstellung in der Odyssee das vernichtende Urteil fällt (Hermes Bd. 34 S. 448): „Es ist eigentlich schade, daß er (der Dichter oder Redaktor der Odyssee) seine Gestaltungskraft in den Dienst einer Dichtungsart gestellt hat, deren stoffliche Voraussetzungen und deren Ausdrucksmittel er auch nicht annähernd beherrschte"; schreibt Colardeau: „On pourrait être tenté de trouver qu'il y a quelque impertinence à remanier ainsi l'admirable narration du chant IX. En realité, il ne s'agit nullement d'en remonter à l'auteur du conte le plus célèbre de l'antiquité et de le traiter comme écolier inexpérimenté à qui on refait son devoir." Die deutsche Kritik aber hat die homerischen Gedichte wie die Arbeiten von Schulbuben behandelt; jeder, auch der jüngste und unreifste Kritiker, hielt sich nach dem Muster großer Meister für berechtigt, daran zu bessern, Verse zu verwerfen oder umzustellen, Lücken anzunehmen und dann sein Erzeugnis als Schöpfung des „alten, guten Dichters oder Liedes" auszugeben.

Daran war nicht die eigentümliche Beschaffenheit der homerischen Gedichte schuld, sondern eine verkehrte Richtung der Kritik. Dies beweist die Tatsache, daß dasselbe Verfahren auch bei ganz zweifellos einheitlichen Dichtungen zur Anwendung kam. So schreibt Wilamowitz über die Kritik der Tragiker nach Gottfried Hermann[1]: „Vor allem aber führte

[1] Th. Colardeau, Ulysse chez Alcinous et chez le Cyclope. Annales de l'Université de Grenoble, T. XVIII (1905) S. 457—500 vgl. JB 1907 S. 316/17.

[2] Wilamowitz, Einleitung in die griechische Tragödie. Berlin, Weidmann 1907 S. 249.

die Logik ihre mörderische Schere: Alles Entbehrliche ist überflüssig, alles Überflüssige störend, alles Störende unecht. Und soviel man im einzelnen abwich: die Harmonie war ungestört, daß eine greuliche Bande von Interpolatoren gewütet hätte, und die Aussonderung der unechten Verse, mochten nun Schauspieler oder Grammatiker oder Leser für sie verantwortlich gemacht werden, war nicht nur des Konjektors bequemstes Mittel, sondern ward ordentlich in ein System gebracht." Daß dieselbe Kritik auch wenige Verse des Horaz unangetastet gelassen hat, ist ebenso bekannt wie die Mißhandlung und Herabsetzung, die durch solche Kritik selbst die Meisterwerke unseres Schiller erfahren haben (s. o. S. 67).

Aber wie J. Vahlen durch seine Ausgabe des Horaz einen Strich durch die Kritik der letzten fünfzig Jahre gezogen hat, so hat auch Terret[1] die ganze Homerkritik des letzten Jahrhunderts verworfen und nichts von ihr als von dauerndem Werte anerkannt. Wir gehen nicht so weit wie Terret, sondern glauben, daß diese Kritik uns eine erheblich vertiefte Einsicht in die homerische Sprache und Verskunst, sowie ein gründlicheres Verständnis von der Eigenart des Dichters gebracht hat, sind aber ebenfalls der Ansicht, daß diese ganze Kritik nicht den Glauben an den Dichter Homer hat erschüttern können, daß Goethe mit dem oben zuletzt angeführten Ausspruch durchaus das Richtige getroffen hat. Denn die in den Gedichten ganz unzweifelhaft hervortretende Einheit, eine große Zahl dichterischer Kunstmittel, bestimmte dichterische Eigentümlichkeiten finden weder eine Erklärung in der Sage, die Lachmann in einem Briefe an Lehrs als Urheber der Einheit hinstellt, noch in Sängerschulen, noch in dem „dichtenden Volksgeist", an den Herder, Steinthal und Erhardt glaubten, noch in der mechanischen Arbeit eines Sammlers, Flickpoeten, Diaskeuasten, Redaktors oder wie man sonst den genannt hat, der die jetzige Einheit der Gedichte geschaffen haben soll.

Was herauskommt, wenn ein Sammler alte Lieder

---

[1] Terret, Homère, Paris 1899.

zusammenstellt, beweisen die Eddalieder ebensogut wie Ossians Gesänge. Es sind lauter Einzellieder geblieben, die z. T. denselben, z. T. einen anderen Stoff teils kürzer, teils ausführlicher behandeln, aber es ist weder ein bestimmter Anfang noch ein Ende, noch innerhalb der Sammlung ein bestimmt wahrnehmbarer Fortschritt zu beobachten. Kein wesentlich anderes Ergebnis hat die Sammlung des finnischen Epos Kalewala durch den gelehrten Arzt Lönnrot im vorigen Jahrhundert ergeben. Bei der ersten Sammlung kamen etwa 12000 Verse heraus, es fehlte jeder Anfang, und auch fast jeder Zusammenhang. Spätere Sammlungen haben die Zahl der Verse ganz erheblich erhöht (bis auf 30000); aber trotz der größten Umsicht des „Ordners" oder „Redaktors" ist eine Einheit, ja auch nur eine mit mäßiger Kunst fortschreitende Erzählung nicht entstanden, weil kein großer Dichter sich je des Stoffes bemächtigt hat, sondern stets nur kleinere Teile der Sage Gegenstand der Dichtung gewesen sind.

Etwas anders liegt die Sache bei den französischen Chansons de Geste. Hier haben verschiedene wirkliche Dichter an dem Epos geschaffen; aber es hat der große Dichter gefehlt, der den ganzen Sagenstoff zu einem einzigen Epos verarbeitet hätte. Es dürften sich diese Einzeldichtungen am ersten vergleichen lassen mit den „cyklischen" Epen der Griechen, wenn wir von ihnen mehr wüßten als einige Titel, Teile des Inhaltes und einige wenige Verse. Jedenfalls hat es bei den Franzosen keinen großen Dichter gegeben, der alle diese Versuche wie Homer die gleichzeitigen oder vor ihm oder nach ihm entstandenen durch die Großartigkeit seines Planes und die Kunst der Darstellung in Schatten gestellt hätte.

Nur das deutsche Epos hat wie das griechische durch ein überlegenes Dichtertalent eine Einheit erhalten. Obwohl der deutsche Dichter in formaler Beziehung, in der Kunst der Komposition wie in der Sprache dem griechischen nachsteht, was sich äußerlich schon in der langen Zeitdauer der Handlung und in dem weniger kunstvollen Metrum zeigt, so liegt doch auch hier ein bestimmter Anfang und eine stetig bis zum Ende fortschreitende Handlung vor und die Durchführung

eines ernsten Grundgedankens, die Entwicklung bestimmter, sicher gezeichneter Charaktere, wie sie nur ein großer Dichter schaffen kann. Wenn das Nibelungenlied im ersten Teile einzelne Lücken und Dunkelheiten zeigt und namentlich das Verhältnis von Siegfried und Brunhild gegenüber der nordischen Sage unklar bleibt, so darf doch nicht vergessen werden, daß zwischen dem vorliegenden Stoff und seiner dichterischen Behandlung die Einführung des Christentums liegt, das gewaltsam alte Vorstellungen zurückdrängte. Homer war in dieser Beziehung ungleich günstiger gestellt; er konnte sowohl die Götter wie den überlieferten Sagenstoff nach freiem Belieben und ganz nach dem Bedürfnis der Handlung gestalten, lebte wohl auch unter Verhältnissen, die von denen, welche er schildert, nicht so verschieden waren wie das 12. nachchristliche Jahrhundert von der Zeit, welche das Nibelungenlied zur Voraussetzung hat.

Daß aber Homer nicht bloß ein „Kollektivbegriff", eine Bezeichnung für epischen Dichter ganz im allgemeinen, sondern eine bestimmt ausgeprägte Persönlichkeit, der Dichter unserer Ilias und Odyssee ist, auch diese Überzeugung hat sich nach mancherlei Irrungen und Wandlungen in den letzten Jahren immer bestimmter durchgesetzt. Zwar wissen wir über sein Leben ebensowenig Sicheres wie die Alten. Es steht fest und ist in letzter Zeit noch einmal von Wiemer[1] in zwei lesenswerten Aufsätzen klargelegt worden, daß alle Angaben der Alten über die Lebensschicksale Homers, soweit sie nicht auf ganz freier Erfindung beruhen, nur Schlüsse aus seinen Dichtungen sind. Wir wissen weder den Ort, wo er geboren ist, noch die Zeit, in der er gelebt hat. Folgt daraus, daß er deshalb überhaupt nicht gelebt hat, daß er nur die freie Erfindung einer Sängerschule sei, die einen Eponymus haben wollte? Oder daß er gar der „Urdichter" war, der „dem Volksbewußtsein der ältesten Zeit vielleicht gar nicht als

[1] G. Wiemer, Ilias und Odyssee als Quelle der Biographen Homers I. Progr. Marienburg 1905; II. Progr. des K. Gymn. zu Schwetz a. W. 1908, vgl. JB 1907 S. 285/86 u. 1909 S. 201.

Mensch, sondern als göttliches Wesen erschienen war" (Seeck, Quellen der Odyssee S. 372)? Dies glauben wir nicht, da wir zu allen mechanischen wie geistigen Schöpfungen stets eine bestimmte Persönlichkeit brauchen.[1] Wir folgen Wilamowitz, wenn er (Die Griechische Literatur S. 7) schreibt: „Homer trägt einen guten Menschennamen; ohne alle Frage ist er ein Mensch gewesen und ein Dichter dieser Gegend (Kleinasiens); um 700 ist er bereits der große Dichter mehrerer Epen. Auch die Griechen, die nicht e für a sprachen, haben ihn immer Homeros genannt, obwohl er Homarus geheißen hat, wenn er Äoler war . . . Sowohl wenn er den entscheidenden ersten Schritt tat und statt der Leier den Stab ergriff, d. h. den rezitativen Vers und das gesagte Epos erfand, wie wenn er den letzten tat und unsere Ilias verfaßte (niederschrieb, wie ich mich nicht scheue zu sagen), hat er Großes geleistet." Ich bin seit länger als zwanzig Jahren der letzteren Ansicht gewesen; es war mir erfreulich, daß jetzt auch W. wenigstens die Möglichkeit zugibt, daß Homer der Schöpfer unserer Ilias sein kann und daß er dann auch „Großes geleistet hat". Worin das „Große" besteht, sagt W. kurz vorher (S. 4), wenn er die Ilias rühmt als „ein erzählendes Gedicht, doch mit so viel direkter Rede, daß die Griechen es nie als bloß erzählend haben gelten lassen, viele Tausende von Versen umfassend, und doch so einheitlich in der Handlung und Haltung, daß ein Wille eines Mannes es so gestaltet haben muß, abwechslungreich im Stoff und doch ganz von vornehmer, ernster Haltung, oft getragen von dem tiefsten Mitgefühl des Dichters und doch ohne dessen Person hervorzukehren" usw.

Wie sich im Laufe der letzten zwanzig Jahre das Urteil über die homerischen Gedichte gewandelt hat, zeigt gerade dieses Urteil des Gelehrten über die Ilias. Denn im Jahre 1884

---

[1] Drastisch hat diesen Gedanken J. Schultz, Das Lied vom Zorne Achills Berlin 1901 (S. X) so ausgedrückt: Ich schreibe für die, welche mit mir zu jeder Dichtung eine Dichterpersönlichkeit fordern . . . Wenn erst ein Dutzend Männer gemeinschaftlich ein Kind erzeugen, dann wollen wir die Volksgesangshypothese billigen.

schrieb W. noch (HU S. 380), daß Homer zwar ein wirklicher Mensch und Dichter gewesen sei, fügte aber hinzu: „Ob ein großer Dichter — wer weiß es? Wenn er die Patrokleia oder die Λύτρα gedichtet hat, war er es; wenn er unsere Ilias gemacht hat, so war er ein Flickpoet." Wir werden uns nun auch nicht wundern, daß der Gelehrte, der sich so viele Jahre in den Begriff des Flickpoeten hineingelebt hat und nur unter dem mächtigen Einfluß, den die Einheit der Ilias auf jeden Leser ausübt, zu der Anerkennung Homers als großen Dichters, als Schöpfers der Ilias gekommen ist, gelegentlich, wenn er nicht acht auf sich hat, wieder in seine alte Anschauung zurückverfällt und z. B. wenige Seiten nachher, als er der Ilias das oben angeführte Lob gespendet hat, folgendes auffallende Urteil ausspricht (S. 8): „Von einem Charakter des Homerischen Achilleus oder Odysseus zu reden, ist natürlich überhaupt eine Torheit, da ja verschiedene Dichter dieselben Helden verschieden auffassen; wie in jeder Hinsicht, so verschließt auch hier der Wahn Einheit den Zugang zu dem Schönsten, was die Epen enthalten." Wir werden indes auch bei Homer nachsichtig sein, wenn sich hin und wieder neben jüngeren Vorstellungen ältere finden.

Auch die Ansicht, die W. (HU S. 353/54) vor 25 Jahren mit der ihm eigenen Bestimmtheit ausgesprochen hat: „Um 500 sind alle (epischen) Gedichte von Homer; um 350 sind von Homer im wesentlichen nur noch Ilias und Odyssee, alle anderen sind ihm abgesprochen und werden nun durch Hypothesen bald dem bald jenem beigelegt, einzelne auch noch dem Homer", ist nicht besser begründet als manche andere Ansicht, die in diesen Untersuchungen als anerkannte Wahrheit ausgesprochen wird. In einer sehr gründlichen Untersuchung dieser Frage ist zunächst Volkmann[1] zu dem Ergebnis gekommen (S. 13): „Aus der ganzen Zeit vom Beginn der Olympiaden bis auf Ptolemaeus Philadelphus, welches in

[1] R. Volkmann, Über Homer als Dichter des epischen Cyklus und die angeblichen Homeridenschulen des Altertums. Progr. Jauer 1884.

runder Summe ein halbes Jahrtausend beträgt, steht für uns tatsächlich nichts weiter fest, als daß Kallinos dem Homer die Thebais beigelegt hat, ein Urteil, welchem, wie Pausanias sagt, viele namhafte Männer beipflichteten; daß Pindar die Kypria für homerisch gehalten, Thukydides den Hymnos auf Apollo, Kratinos, der Verfasser des zweiten Alkibiades, Aristoteles den Margites, einige uns nicht weiter bekannte den epischen Cyklus." (Zum epischen Cyklus vgl. A. Ludwig, De Cyclo epico Diss., Königsberg 1905.) Die Untersuchung hat E. Hiller[1] noch einmal auf etwas breiterer Grundlage aufgenommen und ist genau zu demselben Ergebnis gekommen. Hiller wendet sich vor allem gegen die weitverbreitete Ansicht, daß Herodot (II, 117) der erste gewesen sei, welcher Homer epische Gedichte abgesprochen und sich damit in Widerspruch zu der herrschenden Volksmeinung gesetzt habe. Dazu passe nicht die ganze Art, wie Herodot diese Ansicht bekämpfe; es sei eine kurze Bemerkung (s. o. S. 55), wie man noch heute eine bekannt gewordene irrtümliche Meinung kurz und bündig zurückweise. Außerdem „gibt es in der ganzen vorherodotischen Literatur überhaupt nur zwei hierher gehörige Notizen aus Kallinos und aus Pindar, von denen die erste zweifelhaft ist, die zweite aber . . . eher umgekehrt beweist, daß zur Zeit Pindars die Kyprien nicht nur als homerisch, sondern auch umgekehrt als unhomerisch galten", so daß von einer Volksmeinung gar nicht die Rede sein könne. Ebensowenig wie äußere Zeugnisse sprechen innere Gründe für die Bezeichnung Homers als epischen Alldichters; im Gegenteil ein gewichtiger Grund spricht dagegen. Wenn nämlich bis in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts hinein die herrschende Meinung gewesen wäre, daß Homer eine so beträchtliche Zahl heroischer Epen gedichtet habe, diese Meinung aber alsdann, innerhalb weniger Jahrzehnte, der strengen Einschränkung auf Ilias und Odyssee gewichen wäre, so sollte man glauben, daß diese höchst wichtige Umwandlung in der Ansicht des Volkes über

---

[1] E. Hiller, Beiträge zur griechischen Literaturgeschichte. 5. Homer als Kollektivname. Rhein. Mus. 1887 S. 321—361.

den größten Dichter nicht so völlig geräuschlos vorübergegangen sei, daß ihrer irgendwo bei den Schriftstellern des 5. und 4. Jahrhunderts gedacht würde. Und dazu wäre um so mehr Veranlassung gewesen, als jene Umwälzung eine erhebliche praktische Wirkung ausgeübt haben müßte. Denn nur durch sie wäre es erklärlich, daß in der uns erhaltenen Literatur von Thukydides an die direkte Benützung und Berücksichtigung der cyklischen Epen im Vergleich zu der von Ilias und Odyssee so gering erscheint.[1]

Lassen wir also das „Phantasiegebilde" von dem Alldichter Homer beiseite und beschränken seine Tätigkeit, wie es die Alten in der klassischen Zeit getan haben, auf Ilias und Odyssee, als die einzigen Epen, die uns aus der großen Fülle epischer Heldendichtung erhalten sind, so müssen wir, wenn überhaupt die Analogie einen Schluß erlaubt, annehmen, daß er an dichterischer Fähigkeit alle anderen Dichter, die denselben Stoff behandelt haben, überragt habe. Nur so konnte er zum „Dichter *κατ' ἐξοχήν*" werden (Wilamowitz HU S. 380). Er war, das dürfen wir aus seiner Sprache schließen, ein Jonier, vielleicht aus Chios, weil er hier wenigstens nach der besten Überlieferung lange gewirkt hat. Was die Zeit seiner Tätigkeit anlangt, so setzt sie Herodot vierhundert Jahre vor seiner Zeit an, verlegt also sein Wirken in das 9. Jahrh. vor unserer Zeitrechnung. Wie Herodot zu seiner Angabe gekommen ist, wissen wir nicht; jedoch dies läßt sich mit aller Bestimmtheit sagen, daß, wenn dieser Geschichtschreiber in einer forschungsfreudigen Zeit ihn ins 9. Jahrh. setzt, dann der Dichter nicht erst im 6. Jahrh., also nur 100—150 Jahre vor Herodot, gelebt haben kann. Um ein Jahrhundert kann sich wohl, wenn es sich um weit zurückliegende Tatsachen handelt, der Geschichtschreiber irren, aber daß er sich um 2$^1/_2$—3 Jahrh. irren sollte, ist unglaublich.[2] Für die Beurteilung der Kunstwerke ist es gleich, ob

---

[1] Vgl. JB 1887, S. 340 und 1888 S. 350/51.

[2] Vgl. SJ 1909 S. 192 u. ff., wo ich näher auf diese Frage eingegangen bin.

sie in der Mitte oder am Ende des 9., oder auch am Anfange oder in der Mitte des 8. Jahrh. entstanden sind, da wir irgendwie zuverlässige Kunde aus jener Zeit nicht haben. Anders dagegen würden wir zu den Gedichten stehen, wenn sie erst in der Mitte oder am Ende des 6. Jahrh. vollendet wären. Dann läge eine Vergleichung mit den Trümmern von Dichtungen aus jener Zeit nahe. Daß dies tatsächlich versucht worden ist, und mit welchem Erfolge, habe ich oben (S. 31 u. f.) gezeigt.

Nur auf einen Grund, den Mülder a. o. S. 31 a. O. vorgebracht, um den späten Ursprung der homerischen Gedichte zu beweisen, wollen wir hier noch eingehen, da er leicht Leser, die mit der ganzen Frage nicht vertraut sind, irre führen kann. Mülder glaubt, daß der Dichter aus Erfahrung nur den Massenkampf kennt, während die Überlieferung ihm nur Einzelkämpfe bot. Weil nun erst „gegen das Ende des 7. Jahrh. die Bürgerheere mit ihren geschlossenen Massen" aufgekommen sein sollen, so könne der Verfasser der Ilias erst nach dieser Zeit gelebt haben. Aber woher weiß denn M., daß Massenkämpfe mit geschlossenen Reihen erst im 7. Jahrh. aufgekommen seien? Was wir auch immer von der älteren griechischen Geschichte hören und durch die Ausgrabungen sehen, überall finden wir schon größere Unternehmungen, die ohne ein mehr oder minder geschultes Heer nicht zu denken sind.[1] Man baut auch nicht so feste Schlösser und Burgen, wie die Trümmer auf dem Hissarlikhügel, in Tiryns u. a. O. zeigen, wenn man es nur mit wenigen Gegnern zu tun hat. Die Sage vom trojanischen Krieg, vom Zug der Sieben gegen Theben konnte nicht entstehen, wenn nicht schon längst größere Truppenmassen Verwendung fanden. Und diesen Eindruck machen auch überall die homerischen Gedichte. Mögen die Zahlen (im zweiten Buche) auch übertrieben sein, wie die späteren Griechen die Zahl der Perser übertrieben haben, sicher waren dem Dichter schon

[1] Vgl. „Fragment der Kriegervase" und „Bemalte Grabstele" aus den Mykenischen Funden bei Drerup, Homer S. 15 u. 45 u. John A. Scott, Homers Estimate of the Size of the Greek Army, The Class. Journal 1909 S. 165—174.

Massenkämpfe nicht bloß aus der Gegenwart, sondern durch die Sage auch aus der Vergangenheit bekannt. Es weist dahin neben Ausdrücken wie *φαλαγγηδόν* (15, 360) und *πυργηδόν* (12, 43; 13, 152; 15, 618), *ἰλαδόν* (2, 93), vor allem der Formelvers *στῆ δὲ μεταστρεφθείς, ἐπεὶ ἵκετο ἔθνος ἑταίρων* (11, 595; 15, 591; 17, 114) und die zahlreichen Verse, welche die Wucht der anrückenden Heere zur Anschauung bringen (vgl. H. Jordan a. a. O. S. 4/5).

Warum hat der Dichter nun nicht auch ausführliche Massenkämpfe geschildert, sondern ist stets nach kurzen Ansätzen, die nicht viel über die Aufstellung und den Anmarsch des Heeres hinausgehen, bald zu Einzelheiten übergegangen? Nicht weil ihm nur Einzelkämpfe überliefert waren und er, unfähig zu eigener Schilderung, nur diese stets benützte, sondern weil niemand weder in Versen noch in Prosa Massenkämpfe anziehend schildern kann, diese tatsächlich nur den Fachmann, den höheren Offizier interessieren, während der Laie stets nur an Einzelheiten seine Freude hat. Man lese etwa die Schilderung der Schlacht bei Cannae bei Livius, und man wird vergeblich versuchen, sich nach der Beschreibung ein Bild zu machen, wenn man nicht Karten und andere Angaben zum Vergleich heranzieht. Einzelheiten dagegen, wie der Tod des Konsuls Aemilius Paulus, erregen sofort unsere Teilnahme. So wirken auf unser Gemüt ganz anders als die Darstellung des Generalstabswerkes über die Kriege von 1866 und 1870/71 Einzelbilder der großen Schlachten, wie sie Fontane, Zola und Frenssen geben. Nicht aus Unfähigkeit also, sondern mit gutem Bedacht geht der Dichter über solche Massenkämpfe mit wenigen Worten hinweg und überläßt es dem Hörer, sich das Bild auszumalen. So wird z. B. Il. 8, 60—65 der Massenkampf mit den Versen, die schon 4, 445—51 verwendet waren, völlig ausreichend so geschildert:

οἱ δ' ὅτε δή ῥ' ἐς χῶρον ἕνα ξυνιόντες ἵκοντο
σύν ῥ' ἔβαλον ῥινούς, σὺν δ' ἔγχεα καὶ μένε' ἀνδρῶν
χαλκεοθωρήκων· ἀτὰρ ἀσπίδες ὀμφαλόεσσαι
ἔπληντ' ἀλλήλῃσι, πολὺς δ' ὀρυμαγδὸς ὀρώρει.

ἔνθα δ᾽ ἅμ᾽ οἰμωγή τε καὶ εὐχωλὴ πέλεν ἀνδρῶν
ὀλλύντων τε καὶ ὀλλυμένων, ῥέε δ᾽ αἵματι γαῖα.

Daran schließt sich kurz das Ergebnis des langen Ringens in zwei Versen (ganz wie 11, 86/87):

ὄφρα μὲν ἠὼς ἦν καὶ ἀέξετο ἱερὸν ἦμαρ,
τόφρα μάλ᾽ ἀμφοτέρων βέλε᾽ ἥπτετο, πῖπτε δὲ λαός.

Im 4. Buche schließt sich daran ein Gleichnis, dann folgen Einzelkämpfe, im 8. B. mischt sich Zeus, dem ganzen Charakter des Liedes entsprechend, in den Kampf ein, ehe Einzelkämpfe stattfinden. Auch bei untergeordneten Zweikämpfen hält sich der Dichter nicht lange auf, sondern er stellt, ganz dem dichterischen Zweck entsprechend, einen Helden in den Vordergrund, dem nun unser Interesse folgt. Ebenso verfährt Virgil, ebenso der Dichter des Walthariliedes und der des Nibelungenliedes: die Masse kämpft mit, die Entscheidung aber bringt allein der Hauptheld.

Gerade dieser Umstand spricht wohl am stärksten gegen Mülders auch sonst völlig haltlose Annahme, daß der Dichter zur Zeit der großen Bürgerheere im 7. und 6. Jahrh. lebte und seine Dichtung nicht an die Adligen, sondern an das „profanum vulgus" richtete. Wäre dies der Fall, dann würde er den „Bürgerheeren" auch die Entscheidung in der Schlacht zugeschrieben haben, wie es tatsächlich bei Marathon und Plataeae geschah, und er würde gerade kleine Einzelbilder von der Tapferkeit des Volkes gegeben haben, wie es die o. a. neueren Dichter getan haben. Wenn dies aber nirgends geschieht, wenn nicht nur im Kampfe, sondern auch im Rate der „Bürgersmann" nichts gilt, wenn ein Mann aus dem Volke, wie Thersites, Prügel bekommt und unter allgemeinem Beifall lächerlich gemacht wird, weil er in der Volksversammlung dreist zu sprechen wagt, wenn selbst ein Mann wie Polydamas, der zwar zu den Führern, aber nicht zum hohen Adel gehört, nur sehr vorsichtig seine Stimme zu erheben wagt (12, 212 *„ἐπεὶ οὐδὲ μὲν οὐδὲ ἔοικεν δῆμον ἐόντα παρὲξ ἀγορευέμεν*) — so ist dies alles ein ganz sicherer Beweis, daß der Dichter von „Bürgerstolz" gegenüber dem

Adel noch nichts wußte, daß er nicht für die große Menge, sondern für Fürstenhöfe dichtete und auch in einer Zeit lebte, wo die hohe Aristokratie noch überall ausschlaggebend war, d. h. vor dem 7. Jahrhundert.[1]

Weit wichtiger aber als die Ermittelung der äußeren Lebensverhältnisse des Dichters und die Bestimmung seiner Lebenszeit nach Jahren oder Jahrzehnten ist es, uns ein Bild von der Zeit, in der er lebte, und der geistigen Fähigkeit, mit der er dichtete, zu entwerfen. Lassen wir alle Vermutungen, die in dieser Beziehung aufgestellt sind beiseite und halten uns allein an die Gedichte, die unter Homers Namen uns überliefert sind, so können wir aus ihnen schließen, daß der Dichter in einer geistig hochentwickelten Zeit gelebt haben muß, und selbst ein Mann von seltener Begabung gewesen ist, jener Begabung, die stets, wenn sie sich zeigt, nicht nur die Mitwelt, sondern auch die Nachwelt aufs stärkste beeinflußt. Wo aber auch immer solche Männer auftreten, sind sie immer Kinder ihrer Zeit, haben den Reichtum an Gedanken, den die Zeit angesammelt hat, in sich aufgenommen und ihnen nur durch die Kraft ihrer Persönlichkeit eine bestimmte, vorbildliche Richtung gegeben.

Homer steht mit souveräner Freiheit seinem Stoff gegenüber; er behandelt die Götter sowohl wie die Helden mit jener Ruhe und Sicherheit, wie es nur in einer Zeit möglich ist, die unter keinem äußeren Drucke, sei es der Religion, sei es der politischen oder sozialen Verhältnisse leidet. Man braucht nur die Dichtungen Hesiods mit denen Homers zu vergleichen, um den gewaltigen Unterschied der Zeit und der Persönlichkeiten, die die Dichtungen geschaffen haben, zu empfinden. Und dieselbe Empfindung würden wir wohl haben, wenn wir Ilias und Odyssee mit den sogenannten cyklischen Dichtungen vergleichen könnten. Während die homerischen

---

[1] Zu demselben Ergebnis führt die Betrachtung der Verhältnisse im Schiffskatalog, vgl. Christ, Griech. Litgesch.[4] S. 52—55 und das Verhältnis der homerischen Gedichte zu den cyklischen Epen, über das ich öfters gesprochen habe, vgl. besonders JB 1887 S. 331—337 und 1909 S. 192—194.

Gedichte wesentlich auf menschliche Leidenschaft aufgebaut sind, die Götter aber vom Dichter nur nach dem Bedürfnis der Handlung verwendet werden, so daß es schwer ist, sich eine genaue Vorstellung zu machen, wie der Dichter selbst über die Götter denkt, spielen Orakelsprüche, Götterbilder und Prophezeiungen in den nachhomerischen Dichtungen, soweit aus dürftigen Inhaltsangaben oder einzelnen Notizen ein Schluß zu ziehen ist, eine sehr bedeutende Rolle.

Homer verlegt die Handlung, die er besingen will, in eine weit zurückliegende Zeit und schafft sich dadurch die Möglichkeit, die Helden so zu schildern, wie es ihm beliebt, und sich jeder unangenehmen Nachprüfung zu entziehen. Diese Zeit ist eine verhältnismäßig rohe gewesen, eine Zeit wilder Kämpfe. Der Leib des getöteten Gegners wird den Hunden und Raubvögeln zum Fraß überlassen, ja noch, wenn Anlaß zu besonderem Zorn vorhanden ist, geschändet. Aber der Dichter kennt mildere Sitten; er kennt die Gewohnheit, die später allgemein üblich geworden ist, den Toten dem besiegten Gegner „unter einem Vertrage" herauszugeben, auch die, den waffenlosen Gegner nicht niederzustoßen, sondern gefangen zu nehmen. Denn er führt uns nicht nur einzelne solcher Beispiele vor, sondern er läßt auch wiederholt den Krieger die Bitte aussprechen, ihn lebend gefangen zu nehmen und gegen hohes Lösegeld freizugeben, was unverständlich wäre, wenn der Bitte nicht auch Gehör geschenkt würde. Wo das nicht geschieht (6, 45 u. ff., 11, 130 u. f., 20, 463 u. ff., 21, 64 u. ff.) begründet es der Dichter ausdrücklich. Anderseits spricht er ganz offen seine Mißbilligung aus über die Schändung Hektors durch Achilleus und bemüht die Götter, um das Schlimmste abzuwenden.[1]

---

[1] Auffallend für die Humanität des Dichters ist nur Il. 6, 62. Menelaos ist bereit, den Adrestos lebend gefangen zu nehmen; da kommt Agamemnon hinzu und widerrät es mit rohen Worten und überredet seinen Bruder; der Dichter fügt hinzu „*αἴσιμα*" *παρειπών* „Schickliches" sagend. Sollte hier nicht etwa „*αἴσυλα*" = „Frevelhaftes" gestanden haben? Dies würde jedenfalls dem Standpunkt des Dichters entsprechen.

Die Zeit hat ferner noch ihre Freude an der Schilderung von Kampf und Streit, an der Tapferkeit hervorragender Helden, lebt also noch im Kampf oder ist noch nicht lange zur Ruhe gekommen. Aber sie hat unzweifelhaft auch Interesse für die Darstellung von Seelengemälden und friedlichen Szenen, die eine fortgeschrittenere Kultur verraten. Gewaltige Leidenschaft, wie sie das 1. und 9. B., friedliche Stimmung inmitten des Kriegslärmes, wie sie die Mauerschau im 3., die Glaukos- und Diomedesszene und die Begegnung zwischen Hektor und Andromache im 6., Achilleus und Thetis im 1. u. 18., die Schildbeschreibung im 18., Priamos und Achilleus im 24. B. zur Darstellung bringen, konnten nur in einer geistig hochentwickelten Zeit von einem ungewöhnlich begabten Dichter geschaffen werden, und es ist wohl das schwerste Unrecht, das man Homer angetan hat, daß man alle solche Szenen gewöhnlich „einem begabten, jüngeren Homeriden" zuschreibt. Vielmehr sind nicht nur alle eben genannten Szenen, sondern auch alle ähnlichen — ich rechne dazu mit Finsler vor allem auch die „olympischen" Szenen — das ureigenste Erzeugnis des Dichters. Sie ragen über die Kampfesschilderungen, in denen er weit eher vorhandene Lieder benützt haben kann, ebenso hoch hervor, wie bei Virgil das Seelengemälde Didos, die eigenste Schöpfung des Dichters, über die ganze andere Darstellung sowohl der Irrfahrten wie der Kämpfe des Aeneas.

Man setzt den Sturz der „mykenischen" Herrlichkeit zwischen 1100 und 1000 und vergleicht diese Zerstörung einer hochentwickelten Kultur mit der Vernichtung der griechisch-römischen durch die Germanen und den Aufschwung des griechischen Geistes vom 7. Jahrh. ab mit der Zeit der Renaissance. Diese Annahme aber erklärt schwer die hohe Kultur, von der die homerischen Gedichte Zeugnis ablegen. Es müßten dann die Eroberer sich ungewöhnlich schnell die höhere Kultur der Unterworfenen angeeignet haben. Richtiger werden wir annehmen,[1] daß der beste Teil der Träger dieser

---

[1] Vgl. dazu Drerup, Homer S. 45 u. ff. u. o. S. 17/18.

Kultur unter dem starken Anprall der Eroberer ihre Sitze verlassen haben, um auf dem Meere und an Asiens Küste ein neues Vaterland zu suchen, daß hier nach der Zeit schwerer Kämpfe und vieler Entbehrungen bald eine neue Blüte der Kultur entstanden ist, wie bei den Römern nach dem hundertjährigen Bürgerkrieg das Augusteische Zeitalter, wie in England 100 Jahre nach den verrohenden Kämpfen der Roten und Weißen Rose das Zeitalter Elisabeths mit Shakespeare, wie in Deutschland 150 Jahre nach der furchtbaren Vernichtung aller Kultur im 30jährigen Kriege das goldene Zeitalter unserer Literatur mit Goethe und Schiller entstand. Dagegen hat es 7—800 Jahre gedauert, ehe nach den Stürmen der Völkerwanderung und der Berührung mit hoher fremder Kultur in Deutschland unter dem Einfluß der Kreuzzüge und dem glänzenden Kaiserhause der Hohenstaufen eine eigene Kultur und Literatur sich entwickelte. Nicht viel weniger Zeit haben die Dorier gebraucht, ehe wenigstens an einzelnen Stellen eine eigene Literatur aufkam. Sehen wir dagegen in den Jonern die Träger der alten Kultur, den kräftigen Zweig der „Mykenier" oder „Achäer", die die Auswanderung der Unterwerfung oder der Zurückdrängung in Arkadiens natürliche Festung vorzogen, so hindert nichts, Homer (mit Herodot) schon in die Mitte des 9. Jahrh., ja noch früher zu setzen und dieser Zeit schon eine hohe geistige Kultur zuzuschreiben, die nicht nur das Epos, sondern auch andere Dichtungsarten ausbildete. Aus alten Stammessagen, die durch die Kämpfe an der kleinasiatischen Küste neubelebt waren, schuf Homer das Heldenepos, das seinen Namen trägt, ganz wie ein deutscher Dichter zur Hohenstaufenzeit aus alter Überlieferung das Nibelungenlied.

Bei dieser Annahme finden vielleicht noch zwei auffallende Erscheinungen in dem Epos ihre Erklärung. Befremdend nämlich ist einmal die Behandlung, die der Oberkönig durch den Dichter erfährt. Er ist der Gebieter vieler Mannen, streitbare Fürsten sind in seinem Gefolge, Zeus ehrt ihn in bemerkenswerter Weise. Wenn einzelne Fürsten ihm harte Worte sagen und gegen seinen Willen sich auflehnen, so ist

dies nicht auffällig; denn wir finden durchaus ähnliche Szenen in anderen Volksepen (im Walthariliede, in den Chansons de Geste und in den Eddaliedern). Aber wie kam der Dichter dazu, den Oberkönig, dem es doch an persönlicher Tapferkeit nicht fehlt, wie das 7. B. zeigt, wo er sich als Kämpfer mit Hektor stellt, und das 11., wo er seine Aristie hat, so feigen Sinnes darzustellen, daß er ihn zweimal in unwürdiger Weise den Vorschlag zur Flucht machen läßt (im Anfang des 9. und 14. B.)? Beidemal wird dieser Vorschlag mit Empörung von den anderen Königen zurückgewiesen. Ist hier eine Erinnerung erhalten an wirkliche Feigheit des letzten großen Königs des goldreichen Mykene, der, statt in tapferem Kampfe den Feinden standzuhalten und nötigenfalls den Tod als Held zu sterben, feige floh oder sich unterwarf? Die Zeichnung des Agamemnon ist um so auffallender, als Priamos, der König des unterliegenden Volkes, durchaus edel vom Dichter geschildert ist. Wenn er selbst nicht kämpft, so nimmt er die Stellung ein wie Etzel im Nibelungenliede oder König Artus in den höfischen Epen. Aber wenn er es wagt, in das Lager seines Todfeindes zu gehen, um den Leichnam seines Sohnes zurückzuerhalten, so zeigt er einen fast übermenschlichen Mut. Nicht Feindschaft gegen das Königtum überhaupt kann also den Dichter bei dieser Zeichnung Agamemnons geleitet haben, die Handlung erfordert sie auch nicht — wie ist sie zu erklären? Doch wohl kaum anders, als wir eben andeuteten.

Sodann fällt die große Bedeutung auf, welche die Rede in den homerischen Gedichten im ganzen und besonders in Versammlungen spielt. Auch hier hat die Kritik den Standpunkt wieder völlig verschoben, wenn sie die reichlichere Verwendung der Rede als Zeichen späten Ursprungs eines Gesanges hinstellt. Gerade der ganze erste Gesang zeigt uns die kunstvolle Rede; hier hören wir schon die Anerkennung, die dem Nestor gezollt wird, weil von seinen Lippen die Rede süßer floß als Honig (V. 248/49). Im 2. B. aber wünscht Agamemnon (V. 371 u. ff.), daß ihm Zeus zehn solche Ratgeber wie Nestor geben möge; dann würde schnell des Priamos

Stadt ihr Haupt neigen. Es entspricht dieser Auffassung von der Bedeutung der Rede nur, wenn im 9. B. Phoinix sagt, daß er von Peleus dem Achilleus als Begleiter bei seinem Zuge nach Troja gegeben sei, um ihn zu lehren ein Redner zu sein von Worten und Vollbringer von Taten (V. 443), und wenn Nestor ebenda (V. 53/54) den Diomedes rühmt, daß er nicht nur tüchtig sei im Kampfe, sondern auch im Rate sich unter allen Altersgenossen auszeichne; oder wenn 15, 282—84 von dem Ätoler Thoas gesagt wird, daß er zwar verstand auch den Speer zu schwingen, in der Rede aber ihn nur wenige übertrafen, wenn die Söhne der Achäer Wettstreit erhoben in Reden. Es ist klar, daß hier noch nicht an die Bedeutung der Rede gedacht werden kann, die sie später in der Volksversammlung hatte; aber ebensowenig hatte sie unter den normalen Verhältnissen einer absoluten Monarchie zu bedeuten. Zweifellos ist Redebegabung das Zeichen einer hochentwickelten Zeit: der Bauer, der schlichte Mann aus dem Volke hält nicht kunstvolle Reden. Sollen wir also auch darin ein Zeichen sehen, daß die alte Kultur der „mykenischen" Zeit nicht völlig zugrunde gegangen ist, daß die Bedeutung klugen Rates, der Wert eines Mannes, der geschickt das Beste zu raten verstand, gerade in den schwierigen Kämpfen, welche die aus ihrer Heimat Verdrängten zu bestehen hatten, am besten erkannt wurde? Wir glauben es, sind aber vor allem auch überzeugt, daß der Dichter selbst, der jeden Ton in der Rede zu treffen weiß, von dem Donnern gewaltigen Hasses bis zu den lieblichen Klängen zarter Mutter- und Gattenliebe, ein hochbegabter Dichter gewesen ist, daß diese Reden nicht ein Zeichen von Nachdichtern, sondern vom echten, großen Dichter sind.

Das Bild, das wir auf diese Weise von der Zeit und der Persönlichkeit des Dichters gewinnen, wird noch wesentlich vervollständigt, wenn wir uns die Gedichte genauer auf ihren Inhalt ansehen. O. Jäger hat schon in seinen homerischen Aphorismen[1] (s. o. S. 58 A.) eine Reihe ganz individueller Züge

[1] Näher geht O. Jäger auf die ganze hier behandelte Frage ein in Homer und Horaz, München 1905 S. 100—153.

hervorgehoben: 1. die große Vorliebe des Dichters für Tiere, in der Odyssee die scharfe Beobachtung des Hundeliebhabers, in der Ilias des Pferdekenners und -liebhabers. „Was Od. 14, 30 steht, daß Odysseus, als Eumäus' Hunde auf ihn losstürzen, sich niedersetzt und klug berechnend den Stock fallen läßt, wird wie bei Plinius N. H. 8, 40, so von modernen Hundekundigen bestätigt; eine nicht minder feine Beobachtung ist 16, 32, wo die Hunde auf die Erscheinung der Göttin reagieren, nur Odysseus und die Hunde sehen sie, und diese bellen nicht, sondern ziehen sich winselnd zurück. Tiere mit scharfen Sinnen merken das unheimliche, außergewöhnliche, wo es der Mensch mit seinen stumpfen Sinnen nicht oder noch lange nicht merkt: und in der unvergleichlichen Geschichte vom Hund Argos im 17. B. hat derselbe Dichter dem ganzen Geschlecht ein unvergängliches und wohlverdientes Denkmal gesetzt. Dies scheint uns ebenso individuell wie Goethes Aversion gegen das Tier,[1] dem er selbst in Hermann und Dorothea, wo ein braver Hund oder ein paar brave Hunde so wohl angebracht gewesen wären, keine Stelle gegönnt hat. Dies ist aber nur ein Zug von vielen. Die ganze Art, wie der Dichter zur Tierwelt steht, ist durchaus individuell: die tränenvergießenden Pferde, der Sperlingsmutter liebe Kinder, die Jagdbilder gehören eben dahin, wo den Argos die Moira des schwarzen Todes erfaßt."

Ich habe die ganze Stelle ausgeschrieben, weil damit in der Tat ein wirksamer Beweis für die bestimmte Persönlichkeit des Dichters gegeben erscheint. Nirgends in den Gedichten ist irgendeine Feindseligkeit gegen die Tiere zu spüren; selbst die Beobachtung der wilden Tiere, Löwe, Wolf u. a., ist so scharf und richtig, daß neuere Beobachtungen, wo man daran zweifelte, die Richtigkeit bestätigt haben. Die Gleichnisse aus der Tierwelt nehmen auch einen so großen Raum ein, wie

[1] „Wundern kann es mich nicht, daß der Mensch die Hunde so sehr liebt,
Denn ein erbärmlicher Schuft ist wie der Mensch so der Hund,"
womit man die rührend hundefreundlichen Worte der Odyssee 17, 226 ff. vergleiche.

wir nicht annähernd anderswo bei irgendeinem Dichter finden. Ich kenne überhaupt keinen Dichter, bis auf unseren Reuter und Seidel, der die Tiere, nicht ein einzelnes nur, mit solcher Liebe schilderte wie Homer. Man wende nicht ein, daß dies ein Zeichen der Volksdichtung sei. Außer dem edlen Roß, dem treuen Gefährten des Helden, finden Tiere weder in den Eddaliedern noch im Walthariliede, noch in den Chansons de Geste, noch in unseren mittelalterlichen Epen liebevolle Erwähnung. In dem Tierepos des Mittelalters aber überwiegt so sehr der satirische Zug, sind die einzelnen Tiere so sehr reine Typen von Menschenklassen, daß es neuerer gründlicher Untersuchungen bedurft hat, um das Verkehrte der Dichtung und Darstellung[1] in vielen Einzelheiten nachzuweisen.

Aber die sorgfältige Beobachtung der Tierwelt und ihre Schilderung in der Dichtung ist doch nur ein kleiner, wenn auch sehr bezeichnender Zug der Individualität des Dichters: zu ungewöhnlicher, ja fast unerreichter Höhe erhebt sich der Dichter, wenn wir sehen, daß sein umfassender Geist mit derselben Naturtreue alle Verhältnisse des menschlichen Lebens umfaßt hat. Ebenso genau wie die Eigenheiten der Tierwelt kennt er den menschlichen Körper; die Verwundungen, die Helden erfahren, und die Art ihrer Heilung scheinen die Kenntnisse eines Arztes zu verraten;[2] er weiß ferner ebenso Bescheid in den Palästen der Könige wie in den Hütten der Armen, so daß die Kritiker, die stets nur einzelne Stellen betrachten, glauben, er dichte „banausisch" nur für den Adel, während andere meinten, weil er auch die arme Spinnerin (Il. 12, 433) erwähnt und das traurige Los des verwaisten Knabens (22, 486 u. ff.) schildert, er dichte nur für das niedere Volk. Scharfsinnig hat besonders A. Römer (Homerische Studien,[3]

---

[1] Z. B. des Wolfes als dummen Tieres, der sich leicht übertölpeln lasse, während er in Wirklichkeit den Fuchs nicht selten an Schlauheit übertrifft.

[2] Vgl. Ch. Daremberg, La Médecine chez Homère, Paris 1865 und O. Koerner, Wesen und Wert der homerischen Heilkunde Wiesbaden, 1904.

[3] Abh. d. k. bayr. Akad. d. Wiss. I. Kl. XXII. B. II. S. 389—452 in Komm. d. G. Franzschen Verlags.

1902) gezeigt, wie namentlich im zweiten Teile der Odyssee der Dichter auch die „kleinen Leute“ zur Darstellung bringt, wie er Eumaios und Eurykleia mit „bewußter Absicht auf die Höhe geführt hat, die, obwohl oft weit abstehend von der Wirklichkeit, trotzdem ihre offenherzigen . . . Ergüsse natürlich und begreiflich und ihre Personen uns durchaus sympathisch erscheinen läßt;“ wie er dagegen auch ganz anders geartete Gestalten der niederen Sphäre „mit geradezu verblüffendem Verismus in Rede und Handlung“ schildert, so den Iros (18, 10 u. ff.), Melanthus (17, 210 ff., 18, 320) und dessen weibliches Gegenbild (19, 65 ff.). Römer fügt hinzu: „Gerade solche Szenen sollten immer wieder unseren Blick und unsere Gedanken zurücklenken nach der schöpferischen Kraft dieses Dichtergeistes; denn so etwas will nicht bloß gefunden, sondern auch gemacht sein“ (S. 425).

Wenn im zweiten Teile der Odyssee der „kleine Mann“ mit besonderer Vorliebe behandelt wird, so liegt dies am Stoff. In der Ilias ist weniger Gelegenheit. Dennoch führt uns der Dichter in den Gleichnissen wie besonders auch in der Schildbeschreibung die verschiedensten Stände des arbeitenden Volkes vor und zeigt dadurch, daß ihm nichts Menschliches fremd sei.

Solche umfassende Kenntnis des menschlichen Lebens wie der Natur hat weder irgend ein griechischer noch römischer Dichter. Wie weit steht in dieser Beziehung z. B. Virgil hinter Homer zurück! Von den neueren Dichtern lassen sich auch nur Shakespeare und Goethe mit Homer vergleichen. Shakespeare teilt auch insofern das Los Homers, als man es auch bei ihm für unmöglich gehalten hat, daß ein einfacher Schauspieler eine so umfassende Bildung haben könne, und deshalb seine Dichtungen einem Staatsmanne (Bacon) zugeschrieben hat. Goethes Leben dagegen liegt klar vor unseren Augen; wir kennen seinen Bildungsgang, wir kennen seine Neigungen und Studien. Hier ist also kein Zweifel an der Einheit seiner Werke. Bei Homer aber hat der „Wahn“ von dem „Kollektivbegriff“ oder „Flickpoeten“ die Erkenntnis, die

jedem unbefangenen Leser die Gedichte bringen, verdunkelt oder ganz verhindert.

Homer war weit in der Welt herumgekommen, wie das einzigartige Gleichnis Il. 15, 80—83 beweist:

ὡς δ' ὅτ' ἂν ἀίξῃ νόος ἀνέρος, ὅς τ' ἐπὶ πολλὴν
γαῖαν ἐληλυθὼς φρεσὶ πευκαλίμῃσι νοήσῃ
„ἔνθ' εἴην ἢ ἔνθα", μενοινήῃσί τε πολλά,
ὣς κραιπνῶς μεμαυῖα διέπτατο πότνια Ἥρη.

Er hat von seiner Kunst die höchste Vorstellung, wie nicht nur die Worte verraten, in denen Odysseus den Sänger Demodokos preist (Od. 8, 487/88):

Δημόδοκ', ἔξοχα δή σε βροτῶν αἰνίζομ' ἁπάντων.
ἢ σέ γε μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἢ σέ γ' Ἀπόλλων,

sondern noch viel mehr die wunderbaren Worte, die der Dichter (Il. 6, 357/59) Helena und (Od. 8, 579/80) Odysseus in den Mund legt. Zeus, heißt es hier, hat ihnen Unglück gesandt: *ὡς καὶ ὀπίσσω ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοι ἐσσομένοισιν.* „Die kühne Zuversicht des Dichters, daß selbst die furchtbare Geschichte, die er singt, geschah, um im Liede verherrlicht zu werden, hebt uns aus dem Kampf und der Not des Lebens in die reinen Höhen der Kunst,"[1] zeigt uns einen Dichter, der begeistert ist von seinem Schaffen und überzeugt, daß die Musen und der höchste Gott seine Kunst in besonderer Weise begünstigen. Gegenüber dieser hohen Auffassung der Kunst treten selbst die bekannten stolzen Worte des Horaz: exegi monumentum aere perennius und die ähnlichen des Ovid: iamque opus exegi quod nec Jovis ira nec ignis . . . poterit delere weit zurück, und es wird uns begreiflich, daß die Griechen in ihm „das Universalgenie" sehen, der so Gewaltiges geleistet, daß niemand wagte sich mit ihm zu messen, ja auch nur denselben Stoff selbst in anderer Form, z. B. in der Tragödie, zu behandeln.[2] Richtig schreibt Schmid (s. u. III.

---

[1] Finsler, Homer S. 59.

[2] Vgl. zu dieser Frage die drei gründlichen Abhandlungen von C. Schmid, Homerische Studien, I. Homer, das hellenische Universalgenie.

S. 40): „Bei der inneren Kontinuität der Gesänge *Z* und *X* sehen wir die Scholien fast in die Empfindung hineingetrieben, daß hier der Höhepunkt einer technisch in sich geschlossenen Tragödie vorliege ... Im übrigen hat sich ja auch die technische Tragödie dieses hohen Stoffes nicht bemächtigt und konnte sich auch dessen nicht bemächtigen, weil sie gegen den Homer damit unbedingt abgefallen wäre."

Aber derselbe Gelehrte, der ein so richtiges Urteil ausspricht und schon früher (I. S. 27) behauptete: „Die homerische Dichtung und, so kann man schon deshalb sagen, Homer hat überragende Größe vor allem in dem unwiderstehlichen Einfluß auf schöpferische Individualitäten wie auf ganze Zeitalter nahender oder vollendeter Kulturhöhe gezeigt", steht doch auch unter dem alles beherrschenden Einfluß der zersetzenden Kritik, wenn er an einer anderen Stelle (III. S. 47) bemerkt: „Jener unter den mancherlei Dichtern, die an dem nationalen Werke der Ilias mitgeholfen haben, jener Dichter, der es allein wert ist, Heros und Prophet seines Volkes zu heißen, hat sich über alles Nationalistische und über alles Nationale hinaus zu jenen ewig freien Höhen emporgeschwungen, wo die rein menschliche Wahrheit thront. Erst im weiteren Rahmen der Dichtung ist so manche Auffassungsweise, ist so manches Streben bemerkbar, das gerade in dieser Richtung die hohe Arbeitsweise des Genies verkennt und ihr vom nationalen Standpunkte aus entgegenzutreten versucht." Schmid begründet nicht näher, wo die Tätigkeit der Nachdichter einsetzt; sicher paßt sie nicht zu der „inneren Kontinuität", welche die ganze Handlung der Ilias zeigt, wie S. zugibt. Kein Dichter aber kann sich ganz freimachen von seiner Nation; er bleibt immer ein Kind seiner Zeit und seines Volkes. Shakespeare konnte als Engländer der Jungfrau von Orleans nicht gerecht werden, und eine Dichtung wie „Hermann und Dorothea" konnte nur ein Deutscher

---

Progr. Landau 1905. II. Homer, der hellenische Nationalist nach den Begriffen der antiken Schulerklärung, Progr. Weiden 1907; III. Die Ilias und die Kunst des Dramas usw. Progr. Weiden 1908 u. 1909.

schaffen. Shakespeare aber und Goethe werden mit Recht wegen ihres hohen Strebens nach reiner Menschlichkeit, die unabhängig von Zeit und Nation ist, noch am besten mit Homer verglichen.

Homer ist aber immer Grieche geblieben, und wenn seine Dichtung, obwohl aus der Volksdichtung hervorgegangen, sich gerade darin über sie erhebt, daß er auch dem Feinde Gerechtigkeit widerfahren läßt, während die Volksdichtung die Feinde gewöhnlich in den dunkelsten Farben malt, so nimmt er doch auf die Empfindungen des Volkes, seines Volkes, gebührende Rücksicht. Wir rechnen dahin schon Stellen wie Il. 3, 2—8 und 4, 428—440, wo er scharf zwischen dem Auszuge der Griechen und Troer unterscheidet, die Griechen geordnet und schweigsam, die Troer lärmend und in Getümmel ausziehen läßt, und auch die Tatsache, die beim Lesen der Gedichte jedem auffallen muß, daß es den Griechen fast immer, den Troern sehr selten gelingt, ihre Toten den Feinden zu entziehen und sie vor Beraubung zu schützen. Es hat ferner eine genaue Nachzählung ergeben, daß von den Troern nicht weniger als 189 benannte Helden fallen, von den Griechen nur 53.[1]

Wer diese Tatsachen nicht auf die Rechnung des großen Dichters setzen, sondern sie den Nachdichtern zuschreiben wollte, der möge zweierlei bedenken: 1. die ganze Anlage der Ilias, 2. die Behandlung, die Hektor, der Hauptheld der Troer, durch den Dichter erfährt. Beides muß ganz unzweifelhaft dem Dichter selbst zugeschrieben werden. Die Griechen sind nach der Auffassung des Dichters so sehr den Troern überlegen, daß ein Kampf in der Ebene unmöglich ist, wenn nicht der oberste Gott in besonderer Weise für die Troer eintritt. Dieses Eintreten wird aber nicht etwa durch die Troer erreicht, sondern durch die Bitte der Thetis, der Mutter des Haupthelden der Griechen. Um Achilleus zu ehren, bringt Zeus

---

[1] Die genaueren Angaben darüber finden sich bei Frey, Hektor, Progr. Bern 1895 S. 3/4; für das Folgende vgl. meine Bemerkungen Wdsp. S. 19/20.

den Griechen Unheil, den Troern Sieg. Die Überlegenheit der Griechen ist so groß, daß die erste Schlacht, die nach der Entfernung des Hauptthelden der Griechen geliefert wird, noch siegreich für sie verläuft — das verlangt der griechische Ehrgeiz. Diesem mußte der Dichter Rechnung tragen.[1] Es bedarf des ganz unmittelbaren Eingreifen des höchsten Gottes, um eine Niederlage der Griechen herbeizuführen. Der Dichter ist, wie es ja nur natürlich ist, Nationalist.

Noch deutlicher tritt dieser Zug bei der Behandlung Hektors, des gefährlichsten Feindes der Griechen, hervor. Offenbar war Hektor dem Dichter durch die Sage als ein gewaltiger Held, als ein ebenbürtiger Gegner Achills gegeben. Dieser Zug klingt noch durch, wenn wir 7, 112/13 hören, daß selbst Achill in Entsetzen geriet, wenn er ihm in der männerehrenden Schlacht begegnete, oder wenn Achill, nachdem er ihn erlegt hat, sagt (22, 380), daß er so viel Übles den Griechen tat, wie nicht alle anderen Troer und Bundesgenossen zusammen. Wenn beides auch Augenblicksäußerungen sind, die sich aus der jeweiligen Sachlage ergeben — an der ersten Stelle will Agamemnon dem Menelaos vom Kampfe mit ihm abraten, an der zweiten Achill das Verdienst, ihn erschlagen zu haben, erhöhen — so stimmt doch tatsächlich mit diesen Worten, daß Hektor von den 53 mit Namen angeführten Helden, die auf griechischer Seite fallen, allein 28, also mehr als die Hälfte, erschlägt. Es stimmt auch dazu, daß der Dichter in der allgemeinen Schilderung stets Hektor in den Vordergrund stellt und den Schrecken, der von ihm ausgeht, in glänzenden Worten hervorhebt z. B. 9, 237; 11, 291 u. f., 11, 540 u. f., ganz besonders aber 15, 605—637, wo der Dichter in einer Fülle von Gleichnissen die ungestüme Kraft und den fast übermenschlichen Mut des Helden zur Anschauung bringt.

Aber dieser gewaltige Feind, bei dessen Aufforderung zum Zweikampf alle Griechenhelden verstummen und sich fürchten,

[1] Daß er dadurch auch noch andere Vorteile erreichte, wird die Analyse zeigen.

sie anzunehmen (7, 92/93) — ist auch nicht einem der Griechenhelden im Kampfe gewachsen: er erschlägt zwar Patroklos, Achilleus' starken Waffengenossen; aber wie kläglich erscheint diese Tat: dem von Apollo betäubten, von Euphorbos tödlich verwundeten Helden versetzt er, als er sich in die Schar der Gefährten zurückzieht, mühelos den Todesstoß.[1] Vorher ist er vor ihm geflohen, und zwar als einer der ersten: 16, 367 *Ἕκτορα δ' ἵπποι ἔκφερον . . ., λεῖπε δὲ λαὸν Τρωικόν*; ähnlich 383/84, ja 656 heißt es geradezu: *Ἕκτορι δὲ πρωτίστῳ ἀνάλκιδα θυμὸν ἐνῆκεν· ἐς δίφρον ἀναβὰς φύγαδ' ἔτραπε, κέκλετο δ' ἄλλους Τρῶας φευγέμεναι.* Er muß schlimme Worte von Glaukos seiner Feigheit wegen anhören (16, 637 u. ff.) und noch schlimmere von Apollo, der des Asios, Hektors Oheim, Gestalt angenommen (16, 721—723). Es bedarf Apollos wiederholter Aufmunterung, ehe er in den Kampf zurückkehrt und schließlich dem todwunden Gegner den Garaus macht.

Wie unendlich ruhmvoller diese Tat sein konnte, wenn es der Dichter wollte, zeigt er uns selbst mit einer fast an Naivität grenzenden Unbefangenheit. Nachdem Sarpedon unter der Hand des Patroklos gefallen ist, geht Hektor, von Glaukos angestachelt und grollend um Sarpedon, gegen Patroklos vor (V. 552/53). Wenn er jetzt ihn erschlagen hätte in dem furchtbaren Morden, das nun um die Leiche des Sarpedon entstand, so wäre es eine wirkliche Heldentat gewesen, würdig des größten der Troer; aber es kommt nicht dazu. Der Dichter deutet nur die Möglichkeit an, wenn er Zeus (648/50) überlegen läßt, ob er schon jetzt *ἐπ' ἀντιθέῳ Σαρπηδόνι* den Patroklos durch Hektor fallen lassen oder den Kämpfenden noch die Not erhöhen soll — und entscheidet sich für das letztere. Man möchte gern hier an nachträgliche Überarbeitung glauben; die Möglichkeit ist zuzugeben, aber wahrscheinlich ist sie hier ebensowenig wie in der o. S. 106 angeführten Stelle der Odyssee, wo auch nicht geschieht, was wir erwarten, oder wie Od. 22, 485 u. ff., wo zwar Eurykleia

---

[1] Vgl. Frey, Hektor, S. 23/24.

vorschlägt, was unter diesen Umständen das natürlichste ist, Odysseus aber nach dem Plane des Dichters auf diesen Vorschlag nicht eingeht.[1] Es ist zunächst zu bedenken, daß bei dieser Anordnung Sarpedon nicht seiner kostbaren Rüstung von den Griechen beraubt würde, was gegen die Gewohnheit des Dichters wäre. Sodann würde ein Kampf um die Leiche des Patroklos sich anschließen, und die Absicht des Zeus, Sarpedon durch den Tod und Schlaf in das Land der Lykier bringen zu lassen, ließe sich nicht leicht bewerkstelligen. Es entspricht durchaus seiner Darstellung im allgemeinen, wenn er den Griechen noch einmal völligen Sieg über die Troer gibt, damit erst das eine Bild, Sarpedons Tod, einen vollen Abschluß findet. Es muß auch Patroklos gegen den Befehl Achills bis zu den Mauern von Troja vordringen, um der Ate zu verfallen.

Aus diesen Gründen zweifle ich nicht, daß an dieser ersten Stelle, wo Hektor den Patroklos töten konnte, es schon nach dem ersten Plane des Dichters nicht geschehen ist. Anders liegt die Sache an der zweiten Stelle. Apollo hat Patroklos, als dieser zum viertenmal versucht, die Mauer von Troja zu erstürmen, mit drohenden Worten zurückgescheucht (707—711); darauf hat er Hektor, der am skäischen Tore hält, in den Kampf zurückgedrängt und ihm Ruhm in Aussicht gestellt, wenn er Patroklos erlegt. Beide Helden springen darauf von ihrem Gespann und gehen aufeinander los. Wir erwarten nun bestimmt, daß es zum Entscheidungskampfe kommt, in welchem Patroklos von Hektor den Todesstoß empfängt. Statt dessen tut Hektor nichts, Patroklos aber tötet mit einem scharfen Stein den Wagenlenker Hektors, den Kebriones; um seine Leiche entspinnt sich ein erbitterter Kampf, in dem schließlich die Griechen noch einmal Sieger bleiben und den Kebriones aus der Geschoßweite auf ihre Seite ziehen und der Rüstung berauben (780/82). Der Dichter selbst bezeichnet dies mit ὑπὲρ αἶσαν — ganz nach unserer Empfindung. Dreimal springt noch Patroklos vor und tötet jedesmal

[1] Vgl. Wdsp. S. 27/28 und Anh. 6.

neun Männer. Da erst erscheint ihm das Ende des Lebens, nicht durch den Heldenmut Hektors, sondern durch das unmittelbare Eingreifen Apollos. Dies sieht in der Tat wie eine nachträgliche Erweiterung aus, um so mehr als die Verse 792—804 manchem Kritiker auch aus anderen Gründen Anstoß gegeben haben.

Indes selbst hier ist ein sicheres Urteil nicht möglich, da die Behandlung, die hier Patroklos erfährt, ebenso der Art des griechischen Dichters entspricht wie die Herabsetzung Hektors. Patroklos ist eine Lieblingsfigur des Dichters, ganz wie Eumaios in der Odyssee. Beide redet der Dichter, wie sonst nur noch ganz vereinzelt einen anderen, wiederholt selbst im Vokativ an. Man sieht, es wird ihm schwer, den Helden fallen zu lassen, und er ehrt ihn selbst nach seinem Tode wie keinen zweiten Helden. So ist es begreiflich, daß er immer noch etwas ersinnt, um seine Tapferkeit zu erhöhen und seine Taten zu mehren. Anderseits gönnt der Dichter Hektor nicht den Ruhm, Patroklos im offenen Männerstreite erschlagen zu haben — dann würde er ja ihn als den stärkeren anerkennen. Das geschieht aber weder hier noch im 11. B., das allgemein zu den ältesten Bestandteilen der Ilias gerechnet wird. Auch nicht einen der Haupthelden, Agamemnon, Diomedes, Odysseus, die hier Wunden erhalten, verwundet Hektors Hand, nicht einmal den Machaon oder Eurypylos. Im Gegenteil, Diomedes wirft ihn (349) durch einen schweren Lanzenwurf nieder und kann ihm, als er sich glücklich in die schützende Menge gerettet hat, höhnisch nachrufen, daß ihn diesmal noch Apollo, zu dem er wohl immer flehen möge, wenn er in die Schlacht gehe, gerettet habe; ein andermal aber würde er ihm sicher den Garaus machen. Ebenso ist Aias nicht nur in dem Zweikampf in jedem Gange ihm überlegen, so daß die Seinen ihn zurückführen *κεχαρηότα νίκῃ* (7, 312), sondern er fordert ihn auch 13, 810 mit höhnenden Worten zum Kampfe heraus (*δαιμόνιε, σχεδὸν ἐλθέ· τίη δειδίσσεαι αὔτως Ἀργείους;*) und 14, 409 u. f. trifft er ihn mit einem gewaltigen Steine so schwer an den Kopf, daß es der Vermittelung des Zeus bedarf, um ihn wieder kampffähig zu machen. Ja, 17, 586/87

muß er sich von Apollo vorwerfen lassen, daß er sich selbst vor Menelaos, der in der Ilias durchaus nicht zu den ersten Helden zählt und auch an dieser Stelle als solcher nicht anerkannt wird, feige zurückziehe: Ἕκτορ, τίς κέ σ' ἔτ' ἄλλος Ἀχαιῶν ταρβήσειεν; οἷον δὴ Μενέλαον ὑπέτρεσας, ὃς τὸ πάρος γε μαλθακὸς αἰχμητής, so daß er in der Tat den Tadel zu verdienen scheint, den ihm 17, 142 Glaukos macht, wenn er ihn ‚φύξηλον' nennt.

Es ist ganz unmöglich, wie es Schmid (s. o. S. 133) zu tun scheint, hier überall etwa spätere Umarbeitung durch Nachdichter zu sehen. Denn das Bild, das uns der Dichter von Hektor gibt, ist so einheitlich wie möglich. Es bliebe z. B. wenig von der jetzigen Darstellung im 11. B. übrig, wenn etwa Hektor die Haupt9helden verwundete.[1] Ob einzelne Lieder die Sache anders dargestellt haben, können wir natürlich nicht wissen; für Homer aber ist kein Zweifel, daß die Schilderung einheitlich ist — sogar bis in des Helden letzten Kampf mit Achill. Denn der Dichter erspart es ihm nicht, daß er unrühmlich, nach langer Flucht erst durch die Hinterlist Athenes gezwungen, sich dem stolzen Gegner stellt.

Wir sind weit davon entfernt, dem Dichter daraus einen Vorwurf zu machen. Freilich verliert er den Zauber, mit dem Schmid (s. o.) ihn umgibt, daß er allein, frei von jeder Nationalität, das rein Menschliche schildert, aber er wird dafür eine für uns um so greifbarere Person, ein Dichter wie andere, dem nichts Menschliches fern ist. Wie Sophokles im Aias die beiden Atriden, die Ahnherren der Feinde seines Volkes, ganz sichtbar hart und grausam schildert, und Euripides ihm folgt, wie Shakespeare im Heinrich VI. die Jungfrau von Orleans, die durch ihre Erscheinung den Waffenglanz der Engländer stark verdunkelt hatte, in geradezu abstoßender Weise darstellt, ja wie selbst unter den Prosaschriftstellern Livius den Hannibal, Tacitus den Stamm der Cherusker (Germ. K. 36) herabzusetzen versuchen, da sie dem römischen

[1] Daß er ursprünglich wenigstens Agamemnon verwundet habe, hat man aus 11, 288 ‚ἐμοὶ δὲ μέγ' εὖχος ἔδωκε schließen wollen; doch reicht diese Spur nicht aus.

Volke die schwersten Niederlagen beigebracht hatten, so hat auch Homer dem großen Gegner der Achäer, dessen Tapferkeit er im allgemeinen anerkennen muß, bei jeder sich bietenden Gelegenheit den Kriegsruhm zu mindern gesucht. Er mochte hier, wie in vielen anderen Dingen, der Überlieferung und Volksdichtung folgen; aber die Behandlung und Darstellung im einzelnen ist doch durchaus sein Werk.

Man wird mir vielleicht entgegenhalten: Wie ist es denn zu erklären, daß trotzdem Hektor die schönste Gestalt der Ilias ist, die noch jeden Hörer und Leser anzieht, die geradezu vom Schimmer homerischer Kunst überflutet zu sein scheint? Die Antwort auf diese Frage ist nicht schwer. Jeder richtig empfindende Mensch wendet ohne weiteres dem Helden, der „für seine Hausaltäre kämpfend ein Beschirmer fiel", seine ganze Teilnahme zu, eine unvergleichlich größere als dem stolzen Sieger. Nicht der länderverheerende Wallenstein erregt unsere Teilnahme, wohl aber weiß sie der Dichter zu wecken für den Helden, der Deutschland den Frieden bringen will und der stärkeren Macht unterliegt. Worte wie: „Ein Wahrzeichen nur gibt's, das Vaterland zu verteidigen" werden ihre Wirkung nie verfehlen, und die furchtbare Tragik von Hektors Tod muß jeden fesseln, der Menschengefühl hat.

Es kommt aber noch eins hinzu: die Verherrlichung des Helden als Mensch, als Gatte, Vater, Sohn und Verwandter. Wie milde tritt er Helena und selbst seinem Bruder Paris, als dieser Reue zeigt, gegenüber (6, 312—368; 515—529; vgl. auch 24, 762—776), und sein Abschied von Andromache (6, 390 u. ff.) gehört zu dem Schönsten, was Dichtung hervorgebracht hat. Es soll das Verdienst des Dichters, diese Szenen geschaffen zu haben, nicht schmälern, wenn wir bemerken, daß nicht gerade eine besondere Vorliebe für Hektor ihn solche Szenen schaffen ließ, sondern nur die richtige Erkenntnis, daß sie am wirkungsvollsten sein würden, wenn sie an diesen Helden anschlossen. An sich hätte er gewiß lieber Griechen dafür gewählt; aber das Lagerleben schloß das Familienleben aus. Soweit es anging, hat er in den wundervollen Szenen zwischen Thetis und Achilleus (1, 348—429; 18, 35—147;

24, 120—142) uns ein ergreifendes Bild des Verhältnisses von Mutter und Sohn gegeben, hinter dem das zwischen Hekabe und Hektor (6, 252—286; 22, 79 u. ff.) entschieden zurücktritt. Mußte er aber für die übrigen Bilder des Familienlebens einen Gegner wählen, so machte zweifellos Hektor durch seinen tragischen Ausgang diese Szenen viel wirkungsvoller als etwa Aineias, der den Kampf überlebt. Wir erkennen also hier bewußtes dichterisches Schaffen, das weit über schlichte Volksdichtung sich erhebt, ein Schaffen, das sich nicht nur auf eine einzelne Szene erstreckt, sondern überall in der Dichtung hervortritt und meiner Ansicht nach zu den stärksten und sichersten Beweisen für die Einheitlichkeit der Dichtung wie für die bestimmt ausgeprägte Dichterpersönlichkeit gehört. Es wäre das größte Wunder, wenn zwei verschiedene Dichter dieselbe Heldengestalt so völlig gleich aufgefaßt hätten. Man bedenke nur, wie verschieden dieselbe Elektra in Aischylos' Choephoren, in Sophokles' und Euripides' Elektra erscheint, wie verschieden Hagen und Gunther im Walthari- und im Nibelungenliede erscheinen, um den Gedanken abzulehnen, daß etwa die Sage solche Gleichheit schafft.

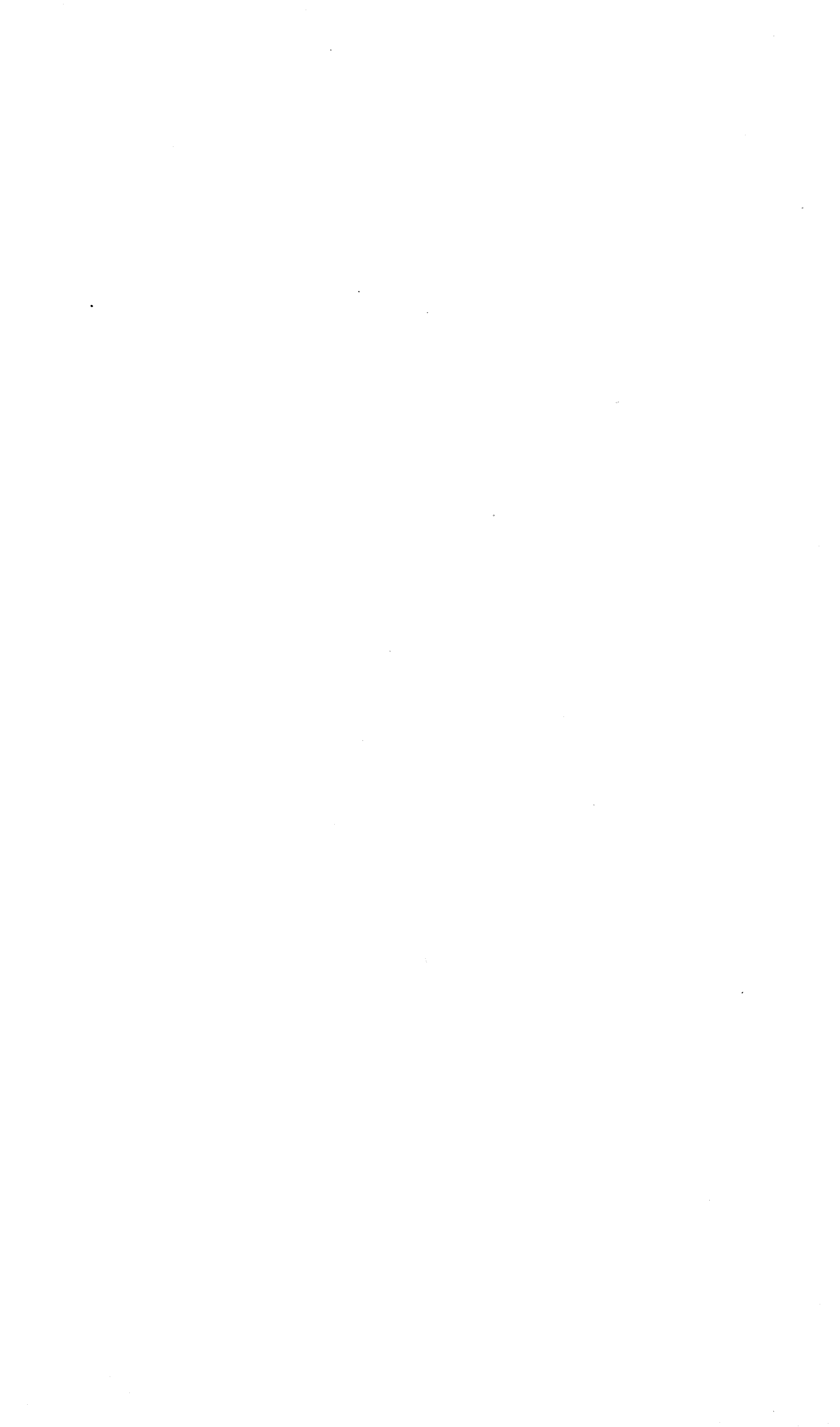


Buch II.

Analyse der Ilias.

Man soll einen Schriftsteller nicht logisch meistern, sondern psychologisch verstehen.

Moritz Haupt (bei Belger S. 144).



Das erste Buch (*A*).

Der Dichter beginnt mit einem Proömium, in welchem er die Muse auffordert, den Zorn des Peliden Achilleus zu singen, der den Achäern soviel Unheil gebracht hat. Das Neue dieser Auffassung, der erste Kunstgriff, eines großen Dichters würdig, ist, daß er nicht den trojanischen Krieg in seinem ganzen Verlaufe besingen, sondern die Leiden der Achäer als Folge der Leidenschaft eines einzelnen Helden schildern will. Der Dichter kennt die Menschenseele; er weiß, daß wir für einen einzelnen uns weit mehr interessieren als für ein ganzes Volk, daß selbst bei dem großen Ringen zweier Völker unsere Teilnahme in erster Linie doch dem einzelnen zugewandt ist. Diese Wahrheit haben die Alten erkannt und deshalb den Anfang der Ilias wie den der Odyssee ebenso bewundert wie sie den Beginn cyklischer Dichtungen getadelt haben.[1]

Indes hat gleich bei diesem Anfange die Kritik eingesetzt und behauptet, der Zorn des Peliden beherrsche nicht die ganze Handlung. Es fielen nicht nur die Gesänge 2—7 aus diesem Rahmen heraus, sondern auch die gesamte Handlung vom 18. B. an. Darauf könnte man zuerst erwidern, daß ein Proömium nicht eine logische Disposition ist, der alle Teile des Gedichtes sich streng unterordnen müßten; es hebt vielmehr nur das Wesentliche hervor und läßt im übrigen der Phantasie des Dichters freien Spielraum. Diese Phantasie aber läßt sich nicht, das muß hier gleich im Anfange mit aller Entschiedenheit betont werden, in enge Gesetze einschnüren (Anhang 1).

---

[1] Vgl. in erster Linie das feinsinnige Urteil des Horaz in der Epistel ad Pisones V. 136—152.

Aber es ist auch nicht einmal richtig, daß die genannten Gesänge aus dem Rahmen der Handlung herausfallen. Nach der Darstellung des Dichters hat zwar der Krieg schon neun Jahre gedauert, aber Kämpfe im offenen Felde haben, außer etwa bei der Landung am ersten Tage, nicht stattgefunden, da die Griechen so sehr den Troern überlegen waren, daß diese sich auf die Verteidigung der Stadt beschränkten und höchstens Hektor wagte, am skäischen Tore den Feind zu erwarten (9, 352—355; 15, 719—723; 18, 285—296). Seit Achill sich aber vom Kampfe zurückgezogen hat, finden schwere Kämpfe in der Ebene statt, die auch den Griechen, obwohl sie am ersten Tage den Troern auch ohne Achill die Wage halten, viele tapfere Männer kosten. Das geschieht aber in den Gesängen 2—7, die das erste Ausrücken der Griechen und Troer zu einer offenen Feldschlacht und diese selbst schildern. Welche Vorteile der Dichter sonst noch durch diese Anordnung erreicht, wird die weitere Analyse der Gesänge zeigen.

Aber auch die Ereignisse vom 18. B. sind eine Folge von dem Zorne des Peliden. Weil er zürnt, ist Patroklos allein in den Kampf gezogen und hat dabei den Tod gefunden. Diesen muß nun Achill rächen; denn er schreibt sich selbst die Schuld an diesem Tode zu, da er ihn nicht beschützt habe (18, 98—100).

Ebensowenig berechtigt wie dieser Tadel ist der, den man über die Worte ausgesprochen hat, daß der Zorn des Achill nicht nur viele Helden in den Hades gesandt, sondern auch ihre Leiber den Hunden und Raubvögeln zum Fraß bereitet habe. Diese Worte sollen, nach Mülder, Elegie S. 45, ursprünglich für ein ganz anderes Gedicht bestimmt gewesen sein; denn in der Ilias würden die Toten bestattet, und selbst der furchtbarste Gegner, Hektor, dem das hier angedrohte Schicksal zuteil werden sollte, würde schließlich durch Vermittelung der Götter in ehrenvoller Weise bestattet. Indes, durch die ganze Ilias zieht sich das Grauen der Helden, namentlich schwer verwundeter, daß sie Hunden oder Raubvögeln zum Fraße dienen möchten, und ebenso häufig droht der Sieger, dem Besiegten dieses Schicksal zu bereiten oder

wünscht einer dieses Los seinem Feinde: so z. B. allein im 17. B. V. 153, 241, 255, 272, 558; man vergleiche ferner als bezeichnend für die allgemeine Sitte 4, 237; 11, 452—455, 391—395; 22, 42; ja der Dichter braucht mit einem gewissen grausen Humor die Wendung: „die Gefallenen waren den Geiern lieber als ihren Gattinnen" (11, 162).

Wenn am Ende des ersten Schlachttages über die Auslieferung der Toten verhandelt und diese auf beiderseitigen Wunsch bestattet werden, so ist zunächst zu bemerken, daß ein solcher Vertrag nur hier, nicht aber am Schluß des 2., 3. und 4. Schlachttages erwähnt wird, und daß er hier für den Dichter nur die Möglichkeit bietet und deshalb auch nur eingeführt wird, den Mauerbau auszuführen, also nur Mittel zum Zweck ist. Natürlich muß der Dichter die später allgemein übliche Form der Totenbestattung schon gekannt haben (vgl. o. S. 124), aber die Regel ist sie sicher noch nicht gewesen. Deshalb mußte es auch dem Dichter erlaubt sein, ohne daß er fremden Stoff benützte, hier in der Einleitung, wo er die entsetzlichen Folgen des Zornes kurz schildert, ein Bild des Grausens zu gebrauchen, das alle Hörer packt.

Wenn weiter der Dichter der menschlichen Leidenschaft gegenüber, die soviel Unheil den Menschen gebracht hat, hinzufügt *Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή*, so gibt er damit den tieferen Grundton an, der durch die ganze Ilias hindurchgeht: was auch die Menschen tun, in allem geschieht nur der Wille des Zeus. Bei diesen Worten an den Ratschluß des Zeus, von dem in den Kyprien die Rede war, zu denken, ist ebenso verfehlt, wie an den Plan des Zeus, der am Ende des Buches erwähnt wird. Wir brauchen nur Stellen zu vergleichen wie 2, 116:

> *οὕτω που Διὶ μέλλει ὑπερμενέϊ φίλον εἶναι,*
> *ὃς δὴ πολλάων πολίων κατέλυσε κάρηνα*
> *ἠδ' ἔτι καὶ λύσει.*

oder 13, 226:

> *μέλλει δὴ φίλον εἶναι ὑπερμενέϊ Κρονίωνι*
> *νωνύμους ἀπολέσθαι ἀπ' Ἄργεος ἐνθάδ' Ἀχαιούς*

oder 19, 270:

Ζεῦ πάτερ, ἦ μεγάλας ἄτας ἄνδρεσσι διδοῖσθα[1]

und viele andere, in denen gesagt wird, daß in allem, was Gutes oder Böses den Menschen trifft, nur Zeus' Wille geschieht, um zu erkennen, daß auch hier nicht an einen bestimmten Plan oder Ratschluß des Zeus gedacht ist, sondern nur ganz im allgemeinen Zeus als Lenker aller Geschicke bezeichnet wird.

Nach dem Proömium, das uns vortrefflich in den ganzen Geist der Dichtung einführt, geht der Dichter knapp und sehr geschickt zur Handlung über, zu dem Streit zwischen Achill und Agamemnon und seiner Entstehung. Er beginnt auch die Erzählung des Streites nicht ab ovo, etwa mit der Eroberung von Lyrnessos und der Gefangennahme der Chryseis, sondern bezeichnet zunächst kurz Apollo als den Urheber des Streites und begründet dann in mehreren Sätzen nacheinander, die mit *γάρ* oder *οὕνεκα* anfangen, wie dies gekommen sei. Genau dieselbe Form finden wir oft bei Homer, z. B. 1, 54/55; 6, 157 u. ff.; 9, 529 u. ff. Aber auch sonst ist diese Entwicklung des Streites ein Meisterstück der Kunst und hat nicht am wenigsten dazu beigetragen, einen ungewöhnlich hohen Begriff von der Fähigkeit des Dichters zu geben, und deshalb Teile, die nicht dieselbe Vortrefflichkeit zeigen, ihm abzusprechen. Man bedenkt nicht, daß keine längere Dichtung nur aus Glanzstellen besteht, daß zum Licht auch der Schatten in jedem Gemälde gehört.

Gleich bei der ersten Einführung zeigt uns der Dichter in scharfen Umrissen den Charakter des Oberkönigs. Während alle Fürsten — unwillkürlich führt uns der Dichter, ohne es ausdrücklich zu sagen, in eine Versammlung, um der Rede des Priesters einen würdigeren Hintergrund zu geben — die Bitte des Priesters für gerecht halten (*ἐπευφήμησαν*), weist Agamemnon sie schroff zurück; kein Widerspruch erhebt sich,

---

[1] Den Sinn dieser Stelle hat nicht verstanden A. Gercke, Deutsche Rundschau 1909 H. 9 S. 345.

ein Beweis für die Macht des Oberkönigs. Aber der Gott erhört seinen Priester. Finster wie die Nacht schreitet er einher, und Verderben bringen seine Pfeile dem ganzen Heere der Griechen. Sind doch, ganz wie später, alle mitschuldig, da sich keine Stimme gegen die Härte des Königs erhoben hat. In wenigen Strichen zeichnet der Dichter musterhaft das Unheil, das die Pest anrichtet. Neun Tage wütet sie, bis Here sich der Griechen erbarmt und Achill den Gedanken eingibt, die Griechen zur Versammlung zu rufen, um über Mittel zu beraten, die geeignet sind, den Zorn des Apollo zu besänftigen. Warum gerade Achill das tut und wie das Rechtsverhältnis ist, daß er es tun darf, ist eine müßige Frage. Zweifellos erleichtert es die ganze weitere Verhandlung, wenn Achill den Anstoß zur Versammlung gegeben hat, weil vom ersten Augenblick an alle unsere Teilnahme sich ihm zuwendet. Der Dichter ist kein Geschichtschreiber, der bei dem, was er sagt, streng auf die Rechtsverhältnisse Rücksicht nehmen muß; er gestaltet die Handlung allein nach dichterischen Gründen. Bemerkenswert ist nur, daß selbst diese Handlung durch die Eingebung der Göttin zustande kommt. Wir werden im ganzen Verlauf der Dichtung sehen, daß nichts Wichtiges ohne göttlichen Antrieb geschieht.

Und noch eins: der Dichter führt uns in eine Welt ein, die er bei den Hörern als bekannt voraussetzt. Alle Hörer wissen offenbar, wer der „göttliche Achilleus", wer der „Herrscher der Männer" Agamemnon ist, und zu welchem Zwecke sie hier sind; der Priester bezeichnet ihn kurz in dem Gebet (V. 18 u. 19), daß die Götter ihnen gewähren mögen, des Priamos Stadt zu zerstören und dann glücklich nach Hause zurückzukehren. So wird auch später (V. 307) ohne den geringsten Zusatz „der Menoitiade" erwähnt; daß dieser gleichbedeutend mit Patroklos sei, erfahren wir erst sehr viel später. So konnte nicht ein Dichter singen, der erst die Sage schuf, wie Niese glaubt, sondern nur einer, der eine reichentwickelte Sage vorfand und bei seinen Hörern Kenntnis derselben voraussetzen konnte. Denn wo er Gestalten einführt, die weniger bekannt waren, macht auch er gleich bei der

ersten Einführung nähere Angaben; so nennt er z. B. (69—72) Kalchas, den Thestoriden, der Vogelschauer besten, der die Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit kannte und durch seine Wahrsagekunst, ein Geschenk Apollos, die Griechen nach Troja geführt habe.

In der Versammlung schlägt Achill dem Agamemnon vor, einen Seher zu befragen, wie das Unglück abzuwenden sei. Da Agamemnon nichts erwidert, erhebt sich Kalchas von selbst und verlangt von Achill Schutz, wenn er die Wahrheit sagen solle und damit vielleicht den mächtigsten Mann reize. Achill sichert ihm diesen zu, und nun nennt Kalchas ganz offen Agamemnon den Urheber alles Unglücks, da er durch Verweigerung der Bitte des Priesters den Gott, in dessen Dienst dieser stehe, beleidigt habe. Nur wenn die Chryseis dem Vater zurückgegeben und Apollo durch eine Hekatombe versöhnt werde, würde die Pest aufhören. Agamemnon braust auf, betont, wie schwer ihm das Opfer würde, da er die Chryseis über alles schätze,[1] erklärt sich aber schließlich bereit, um das Volk zu retten, sie herauszugeben; doch müsse ihm dafür ein anderes Ehrengeschenk als Ersatz gegeben werden.

Gegen diese Forderung wendet sich entschieden Achill. In dem Streit, der deswegen zwischen ihm und Agamemnon ausbricht, bewahrt Agamemnon zunächst die Ruhe und Überlegenheit des älteren und mächtigeren Mannes gegenüber dem jüngeren, der ihm an Ansehen nachsteht. Aber gerade diese berechnete Ruhe reizt Achill und verleitet ihn, dem Oberkönig Schimpfworte entgegenzuschleudern wie „Unverschämter", „Gewinnsüchtiger", und die Drohung auszusprechen, daß er nach Hause zurückkehren werde, da er nicht Lust habe, nur des Königs Reichtum zu mehren. Da reißt auch Agamemnon die Geduld; er ruft ihm das Wort zu: „Fliehe nur immerhin, wenn dich der Geist treibt", und tut so, als ob er sich gar nichts aus ihm mache, da andere ihn ehrten und am meisten der Berater Zeus. Zugleich droht er ihm nun bestimmt,

---

[1] S. o. S. 64.

daß er gerade ihm das Mädchen, die Briseis, wegnehmen werde als Ersatz für die Chryseis.

Der Vorwurf der Feigheit, der in dem Worte φεῦγε liegt, der Mangel an Achtung, der aus den übrigen Worten Agamemnons spricht, die Drohung, gerade ihm, der am meisten in den Kämpfen sich abgemüht habe, das kostbarste Beutestück zu nehmen, reizen Achills Zorn zum äußersten: er greift nach dem Schwerte und überlegt, ob er den Atriden töten oder sich bezwingen soll — da erscheint ihm Athene, von Here gesandt, die um die Achäer jetzt ebenso besorgt ist, wie vorher bei der Pest. Sie sucht ihn mit freundlichen Worten zu beruhigen und stellt ihm dreifachen Ersatz in Aussicht, wenn er sich jetzt mäßige — und Achill folgt ihr.

Wohl keine Szene der homerischen Gedichte ist so verschieden beurteilt worden und zu einem Prüfstein der Ansichten über die Abfassung der Gedichte geworden wie diese; daher lohnt es sich, gerade an diesem Beispiele den Wert einer richtigen Analyse zu zeigen.[1]

1. Die Szene ist an sich von wunderbarer Schönheit: Mitten in der furchtbarsten Aufregung der beiden Helden, die die Zuschauer erbeben und das Schlimmste befürchten läßt, erscheint die Göttin der Weisheit und gießt Öl in die hochgehenden Wogen des Zorns und bringt Achill zur Ruhe, wie eine Mutter den zornmütigen Sohn. Achill gehorcht ihr, ganz wie er 24, 138—140 seiner Mutter gehorcht: der Held, der maßlos ist in seiner Leidenschaft Menschen gegenüber, beugt sich beidemal vor dem Willen der Götter: denn wer auf die Götter hört, den erhören sie wieder (1, 218). Es ist begreiflich, daß selbst Kritiker, die nicht zu den „Einheitshirten" gehören, wie Christ (Homer oder Homeriden S. 42[2]) und Sittl (Griech. Litgesch. I S. 86) diese Szene für die schönste des ersten Buches erklären und sie sich nicht wollen nehmen lassen.

2. Die Szene bietet bei rein verstandesmäßiger Kritik schwere Anstöße: Wie ist es rein äußerlich zu denken, daß

[1] Vgl. meine Besprechung BJB 1885 I, S. 203—205.

die Göttin sich mit Achill unterhält, ohne daß die anderen davon etwas sehen und hören (1, 198 „ihm allein sichtbar")? Und was macht inzwischen Agamemnon? Und hält Achill fortwährend die Hand am Griff? Wie kann ferner Athene vom Himmel herabgekommen sein, wenn wir doch in den folgenden Versen (1, 424) hören, daß Zeus am vorangehenden Tage zu den Aithiopen gereist und dabei alle Götter — der Dichter betont es ausdrücklich — ihm gefolgt seien? Unmöglich kann ein Dichter, am wenigsten der große Homer, so Verkehrtes und Widerspruchsvolles darstellen. Nur ein unbesonnener „Interpolator" oder der leichtfertige „Bearbeiter" oder „Redaktor", der sich um die Umgebung nicht kümmert und gerade das Absonderliche liebt, kann der Urheber dieser Verse sein. So urteilte nach anderen der sonst sehr verständige Kritiker Heimreich (Programm Plön 1883 S. 6—12) und machte es mir (a. S. 151 A. a. O.) glaublich.

Gerade aus dieser Stelle aber kann man den Fortschritt ermessen, den wenigstens die besonnene Kritik in den letzten 25 Jahren gemacht hat. Wir haben erkannt, daß die Schwierigkeit, sich rein äußerlich eine Szene darzustellen, niemals dazu verwendet werden kann, um sie dem Dichter abzusprechen, da kein großer Dichter jemals sich um solche Nebensächlichkeiten gekümmert, sondern es dem Hörer oder Leser überlassen hat, sich damit abzufinden. Die Schwierigkeit, sich hier das Gespräch zwischen Achill und Athene vorzustellen, ist doch lange nicht so groß, wie z. B. in Sophokles' Trachinierinnen die Möglichkeit, daß Dejanira Blut vom Nessos mitten im Fluß und zwar, ohne daß Herakles es merkte, auffangen und wohl bewahren konnte, wie sie später das Festgewand des Herakles in dieses Blut tauchen und dieses der Held, ohne Flecken zu bemerken, anziehen konnte. Hier waren schon die Alten ratlos. Ebenso wissen wir jetzt, daß der Dichter stets sein Augenmerk nur auf eine Szene richtet und wenig bekümmert ist, ob diese gerade auch zu den anderen stimmt. Die homerische Dichtung ist, in Anlehnung an die Volksdichtung, „einsträngig", um einen Ausdruck von Olrik (o. S. 103) zu gebrauchen, d. h. der Dichter kümmert sich nur gerade um

die Personen, die Träger der Handlung sind; was inzwischen andere machen, die sonst mit der Handlung in Beziehung stehen, ist ihm gleichgültig.[1] Es ist also auch hier eine völlig müßige Frage, was während der Unterhaltung etwa Agamemnon gemacht habe, und ebensowenig hat der Widerspruch mit der folgenden Darstellung, den die alten Kritiker durch allerlei kindliche Mittel zu beseitigen suchten, irgend etwas gegen die Einheitlichkeit zu sagen.

3. Wir fragen billig: Weshalb wurde die Szene, deren Einfügung doch Schwierigkeiten schuf, hier überhaupt eingelegt? Denn ihre Schönheit allein rechtfertigt den Einschub noch nicht. Es ist klar, daß eine äußere Veranlassung nicht vorliegt; gerade dies ist der stärkste Beweis dagegen, daß sie von einem gewöhnlichen „Interpolator" oder von einem Redaktor herrührt. Denn Leute derart suchen eher gewisse Schwierigkeiten zu heben, wenn sie Zusätze machen, oder den Stoff durch ähnliche Züge zu bereichern, so daß auf ihr Konto vielleicht manche Kampfesschilderungen in den Gesängen 13—17 zu setzen sind. Nur der wirkliche Dichter kann diese Szene hier geschaffen haben. Geistreicher Rationalismus sieht in ihr nichts anderes als die Verkörperung der Vernunft, der weisen Überlegung, die Achill in diesem gefährlichen Augenblicke kommt (vgl. Bergk, Griech. Litg. I, 799). Es ist mir zweifelhaft, ob die Griechen bis zum 5. Jahrhundert, bis zum Auftreten der Sophisten, jemals rein abstrakte Begriffe in dieser Form zur Darstellung gebracht haben; Homer, davon bin ich fest überzeugt, dürfen solche Vorstellungen nicht untergeschoben werden. Dem widerstrebt die rein sinnliche Darstellung, das sinnliche Empfinden, das überall in den Gedichten hervortritt.

Am tiefsten scheint mir in das Verständnis dieser Szene A. Römer[2] eingedrungen zu sein, wenn er glaubt, daß Achill

---

[1] Dieses Verfahren des Dichters hat besonders anschaulich in einer großen Anzahl von Fällen gezeigt Hedwig Jordan, Die Kampfesszenen der Ilias.

[2] A. Römer, Homerische Gestalten und Gestaltungen. S. A. aus der Festschrift der Universität Erlangen. Erlangen und Leipzig 1901.

bei seiner Natur in diesem Augenblick gar nicht anders konnte, als das Schwert nicht nur zu ziehen, sondern auch zu gebrauchen; um ihn von diesem Schritte zurückzuhalten, bedurfte es einer höheren Macht, der er sich, wenn auch mit Resignation (ὣς γὰρ ἄμεινον), fügt: „So zeigt uns diese Szene den Dichter auf der höchsten Höhe feinster psychologischer Kunst — daneben erkennen wir eine reizende Naivität darin, daß er sich so leicht zu helfen weiß, um seinen glücklichen Gedanken durchzuführen" (S. 8). Ich stimme dieser Auffassung zu. Genau so hat Sophokles im Philoktet den Haupthelden von einer solchen Starrheit geschildert, daß er aus eigener Überlegung heraus nicht nachgeben kann und deshalb das Eingreifen eines Gottes, des Herakles, notwendig ist, um ihn dazu zu bewegen. Wir denken über diesen deus ex machina, den Euripides häufiger verwendet, anders als die Alten; wir verlangen, daß die Handlung allein aus dem Charakter der Helden heraus sich entwickle. Das ist aber bei den alten Dichtern durchaus nicht immer geschehen, und bei Homer können wir geradezu sagen, daß er stets Schwierigkeiten, die die Weiterentwicklung der Handlung bereitet, durch göttliches Eingreifen beseitigt. So ist diese Szene in jeder Beziehung dem Dichter angemessen.

Achill fügt sich also dem Willen der Göttin und macht seinem Zorne nur noch in den ärgsten Schimpfworten Luft, die zweifellos ebensowenig nach unserem Geschmack sind wie manches andere in der Ilias, offenbar aber die Alten nicht verletzten, da selbst Athene ihm die Erlaubnis dazu gibt (211). Zugleich macht er alle Achäer verantwortlich für den Übermut des Oberkönigs. Denn nur ihrer Feigheit wegen (ἐπεὶ οὐτιδανοῖσιν ἀνάσσεις V. 231) könne sich jener soviel herausnehmen. Dieser Vorwurf ist wichtig für das ganze folgende Benehmen Achills. Er hat offenbar erwartet, daß die übrigen Könige ihm, der eine gerechte Sache vertritt, beistehen würden, und er war zu dieser Annahme um so berechtigter, als anfänglich alle anderen Fürsten in gleicher Weise wie er von der Habsucht des Königs bedroht waren. Aber er hat die Erfahrung gemacht wie noch mancher nach ihm, daß zwar jeder sich freut über den Vorkämpfer für eine gute Sache,

aber nicht bereit ist, ihm tätige Hilfe zu leisten. So von allen verlassen, gibt er nach, schwört aber einen furchtbaren Eid (*μέγαν ὅρκον*, 233), der sowohl der Form wie dem Inhalte nach bemerkenswert ist. Er schwört bei seinem Zepter, aber trotz der höchsten Aufregung, in der er sich befindet, schildert er in 6 Versen dieses Zepter genauer und gebraucht dabei Worte, wie sie sonst nur der erzählende Dichter gebraucht („jetzt tragen es die Richter, die das Recht pflegen, in ihren Händen", 238). Der Dichter hat keine Eile und setzt gerade in spannenden Augenblicken unsere Geduld auf eine schwere Probe; bezeichnend ist nur, daß er hier wie öfters in der Odyssee den Sprecher ebenso die Sache darstellen läßt, wie es sonst der Dichter selbst tut. Ebenso bemerkenswert ist der Inhalt: Achill kennt seinen Wert und weiß durch Athene, daß ihm Genugtuung werden soll; deshalb schwört er, daß bald alle Söhne der Achäer — auch hier wird alle (*σύμπαντας*) stark betont — sich nach ihm sehnen werden in böser Kampfesnot, wenn sie fallen werden unter den Händen des männermordenden Hektor.

Nach diesen Worten wirft Achill das Zepter zur Erde; der Dichter aber, der bei der Aufregung des Helden seine volle Ruhe bewahrt, macht noch den Zusatz, daß „es mit goldenen Buckeln verziert war". Dieser Zusatz vervollkommnet das Bild echt homerischer Darstellung. Hier den Zusatz eines „Interpolators" zu sehen, heißt Mangel an Verständnis homerischer Kunst verraten (Anhang 2).

Jetzt erst, nachdem beide Helden miteinander fertig sind, erhebt sich Nestor, um zu vermitteln. Dieser ehrwürdige Greis ist in der ganzen Ilias vom Dichter mit großer Liebe gezeichnet; er widmet ihm auch hier bei seinem ersten Auftreten fünf volle Verse und läßt ihn auch in den ersten Worten, die er spricht, genaue Angaben über seine Person machen. Da dies bei den Hauptheldem nicht geschieht, so kann man annehmen, daß auch Nestor nicht eine bekannte Gestalt des troischen Sagenkreises war. In seinen Worten hütet er sich, als Schiedsrichter aufzutreten und etwa dem einen recht zu geben; er bittet nur beide, nachzugeben; sonst würden nur

Priamos und die Söhne des Priamos und alle Troer Freude haben. Die patriotische Mahnung hat keinen Erfolg. In schärfster Form (viermal wiederholtes: „alle“ will er beherrschen) wirft Agamemnon dem Achill Hochmut und Herrschgier vor, und Achill antwortet ihm nicht minder scharf, daß nur ein Feigling ihm gehorchen könne; er braucht den Ausdruck *οὐτιδανὸς καλεοίμην*, wenn er ihm nachgebe, wie er oben (231) gesagt hat, daß Agamemnon über *οὐτιδανοῖσι* herrsche. Schließlich erklärt er, daß er wegen des Ehrengeschenkes, das alle angehe, nicht kämpfen werde (‚*ἐπεί μ' ἀφέλεσθέ γε δόντες*‘), daß aber Agamemnon sich an seinem Privatbesitz nicht vergreifen solle, wenn er nicht mit seinem Blut seinen Speer röten wolle.

Darauf löst sich formlos die Versammlung auf; Achill geht mit dem Menoitiaden (s. o. S. 149) nach seinem Zelte. Agamemnon aber läßt ein Schiff ins Meer ziehen, um die Chryseis ihrem Vater zurückzuführen; dann befiehlt er dem Volke, sich von der Befleckung zu reinigen, als ob die Pest schon aufgehört hätte. In Wirklichkeit tritt dies erst später ein, nach der Bitte des Priesters (456/57). Wir bemerken hier zum erstenmal eine Eigenheit des Dichters, die uns noch oft begegnen wird: er schließt erst ein Bild ab, ehe er zu einem anderen übergeht, und verletzt dadurch nicht selten die natürliche Zeitfolge der Ereignisse. Der Pest wegen ist die Versammlung berufen worden; der Zweck, daß sie aufhören möge, ist erreicht. Dieses Ergebnis wird zuerst mitgeteilt. In der Versammlung aber ist auch etwas Neues, ganz Unerwartetes eingetreten, der Streit der Könige. Dieser wird erst weiter verfolgt, nachdem das erste Bild abgeschlossen ist. Es geschieht so, daß Agamemnon nun erst zwei Herolde zu Achill schickt, um die Briseis ihm abzufordern.

Psychologisch schön zeichnet der Dichter den Empfang der Herolde durch Achill; dieser merkt ihre Ängstlichkeit und redet sie deshalb mit freundlichen Worten an: nicht sie seien schuld, sondern Agamemnon, der sie sende. Ich meine, diese Worte erklären vollständig die später wiederholt gebrauchte Wendung, daß Agamemnon sie selbst genommen habe (*αὐτὸς ἀπούρας*),

und man braucht nicht einen Widerspruch anzunehmen, wie die Kritik tut, die auf Widersprüche ausgeht — die Herolde sind eben nur das Mittel in den Händen Agamemnons (quod quis per alios fecit, ipse fecisse putandus est, war ein Rechtssatz der Römer). Es soll mit den Worten *αὐτὸς ἀπούρας* (1, 356, 506; 2, 240; 9, 107; 18, 445 und den ähnlichen 16, 58; 19, 89 u. 273) nur gesagt werden, daß Achill nicht freiwillig oder auf Volksbeschluß die Briseis herausgegeben, sondern Agamemnon sie ihm widerrechtlich genommen habe. Etwas anders liegt die Sache 1, 185 und 324, wo Agamemnon droht, persönlich zu kommen, wenn Achill nicht nachgebe.

Die Briseis selbst zeichnet der Dichter hier nur mit einem einzigen Worte „schönwangig" und fügt zu ihrer Charakteristik auch nur das eine Wort hinzu, daß sie „ungern" (*ἀέκουσα*) den Herolden folgte. Dies genügt für jetzt; denn in dem Streite ist ihre Person völlig nebensächlich. Agamemnon hat es ja nicht gerade auf die Briseis abgesehen; er hat nur Ersatz für die Chryseis, Ersatz für sein Ehrengeschenk verlangt und ausdrücklich gesagt, daß es ihm gleich sei, ob das Mädchen des Aias, Idomeneus, Odysseus oder auch des Achill ihm gegeben werde, und Achill ist beleidigt, nicht weil ihm gerade die Briseis genommen wird, sondern weil ihm das Ehrengeschenk, das ihm die Achäer gegeben, wieder entrissen und er so wenig geachtet werde. Indes vergißt sie, die doch schließlich Gegenstand eines so unheilvollen Streites geworden ist, der Dichter nicht, sondern widmet ihr später an passender Stelle freundliche Worte.

Mit der Rückgabe der Briseis (V. 347) ist zweifellos ein gewisser Ruhepunkt eingetreten, und wenn Lachmann hier das Ende seines ersten Liedes ansetzte, so hatte er und alle, die ihm gefolgt sind, insofern recht, als die Erzählung bis dahin glatt verläuft — aber er irrte, wenn er diese Dichtung für ein in sich völlig abgeschlossenes Einzellied hielt. Eine reifere Erkentnis vom Wesen des Einzelliedes, die wir seitdem gewonnen haben, namentlich durch die ausgezeichnete Arbeit von Heußler, Lied und Epos (Dortmund 1905), lehrt uns,

daß diesem Einzelliede alle die Eigenschaften fehlen, die für ein Lied bezeichnet sind. Das Lied enthält eine in sich abgeschlossene und für sich verständliche Handlung, die stets ein Ganzes bildet und irgendwelche Fortsetzung nicht erheischt. So würde hier z. B. eine völlig abgeschlossene Handlung herauskommen, wenn der Streit zwischen Agamemnon und Achill ganz ausgeschaltet und nur die Pest, ihre Entstehung, ihre Folgen und ihr Aufhören geschildert würde. Es wäre eine Episode in dem langen Kriege und besänge die Macht des Priesters und des Gottes, dem die er diente. Der Streit aber zwischen Agamemnon und Achill zeigt durch die Form, in der er geführt wird, durch die Worte, die dabei fallen, namentlich durch die Erscheinung der Athene[1] und den Schwur Achills, daß hier notwendig eine Fortsetzung folgen muß, daß die Handlung mit der Herausgabe keinesfalls abgeschlossen sein kann, daß also auch *A*, 1—347 in dieser Form nie hat ein Einzellied sein können.

Tatsächlich hat schon Lachmann zwei „Fortsetzungen" des ersten Liedes innerhalb dieses Gesanges anerkannt. 1. 348—428 Achill geht ans Meer und klagt seiner Mutter sein Leid, daß Zeus, obwohl er ihn, da er kurzlebig sei, ehren müsse, gar nicht geehrt habe; denn der Atride habe ihn mit größter Mißachtung behandelt. Wir erhalten damit in echt homerischer Weise zunächst nähere Kunde über Achill, seine Herkunft, seine Bestimmung. Diese Kunde ist nicht vollständig; sie wird bei jeder neuen Erwähnung vermehrt. Hier ist nur wesentlich, daß Zeus in den Augen des Achill die Verpflichtung hat ihn zu ehren. Damit ist das Folgende vorbereitet.

Thetis erscheint, streichelt mit mütterlicher Zärtlichkeit den wilden Sohn und fordert ihn auf, ihr sein Leid zu erzählen; und Achill tut es gern, obwohl er im ersten Verse (365) es ablehnt mit den Worten: „Du weißt es ja, warum soll ich dir alles erzählen?" Er tut es aber in

[1] Lachmann hielt diese auch für einen Bestandteil des Liedes, denn er schrieb am 5. 11. 1835 an Lehrs: „Daß die Erscheinung der Athene Interpolation ist, wird man nicht wahrscheinlich machen können."

knappster Form; 26 Verse genügen, nicht nur den Inhalt von etwa 340 Versen anzugeben, sondern auch noch einige Angaben, die oben nicht gemacht sind, nachzuholen, nämlich, bei welcher Gelegenheit die Chryseis erbeutet wurde. Trotzdem haben schon die Alten (nach Schol. A.) diese Verse (366—392) für unecht erklärt, und namhafte neuere Kritiker sind aus ganz verschiedenen Gründen ihnen gefolgt: Fick, Ilias S. 77, weil das *ν ἐφελκυστικόν* in der Senkung bei *ἠπείλησεν* (388) ein Zeichen sehr späten Ursprungs sei; Römer, Zur Technik der homerischen Gesänge S. 508, weil er in V. 365 das technische, auch sonst häufig von Homer angewandte Mittel sieht, die Wiederholung des eben Erzählten zu vermeiden; A. Ludwig, Homerischer Hymnenbau, weil nach Ausscheidung dieser und anderer Verse, die Aristarch verwarf, gerade 567 Verse übrigbleiben, eine Zahl, die sich in 81 Heptaden und 189 Triaden teilen lasse, also auf demselben Zahlenaufbau beruhe wie der Apollohymnus und damit auch das ganze erste Buch als einen Hymnus auf Apollo bezeichne. Die Gründe haben sehr verschiedenes Gewicht; sie machen es glaublich, daß die Verse, gleichviel ob vom Dichter oder von einem anderen, erst später zugesetzt sind; aber daß damit der spätere Ursprung sicher bewiesen sei, kann keineswegs behauptet werden, da andere Gründe ebenso bestimmt die Erzählung hier fordern. Denn, wenn die Mutter den Sohn fragt: „Warum weinst du? Welches Leid hat dich befallen? Sage es offen heraus und verschweige mir nichts“ (362/63), so erwarten wir, ganz wie in dem gleichen Falle 18, 72 u. ff., eine Erzählung des Sohnes. An der zweiten Stelle, im 18. B., ist diese aber weder von Fick noch von irgendeinem anderen Kritiker beanstandet worden.[1] Sie ist freilich im ersten Buche etwas länger als im 18. B., aber Homer kennt auch das Menschenherz und weiß, daß es für den tiefbetrübten Menschen keine größere Erleichterung gibt, als seinen Schmerz an der Mutter- oder Freundesbrust auszusprechen; deshalb mag es dahingestellt

[1] Vgl. JJ 1902 S. 162; meinen Standpunkt zu der Frage nimmt auch P. Cauer GF² S. 463 ein.

bleiben, ob nicht dieser Grund stärker für den Dichter war als der rein technische, nämlich Wiederholung des eben Erzählten zu vermeiden. Daß er auch sonst diesen technischen Grund nicht immer hat gelten lassen, wenn andere Gründe schwerwiegender waren, beweist aufs klarste Od. 7, 244—297, wo ebenfalls die Ereignisse der beiden vorangegangenen Gesänge kurz erzählt werden, weil es hier galt, auf diese Weise über eine größere Schwierigkeit bequem hinwegzukommen (s. o. S. 106 u. f.). Die Gründe aber von Fick und Ludwig wiegen für mich nach dem, was ich im ersten Teile über die Form der Gedichte gesagt habe, nicht schwer.

Nachdem Achill der Thetis den Grund seines Jammers mitgeteilt hat, bittet er sie, Zeus zu bewegen, ihm Genugtuung zu verschaffen. Zeus solle ihr auch einen großen Gefallen tun, wie sie ihm einst einen großen Dienst erwiesen hätte, als sie den Briareos zu Hilfe rief und dadurch Zeus vor großer Schmach rettete. Wir finden hier wieder zum erstenmal eine Eigentümlichkeit homerischer Kunst, die Augenblicksbegründung, die Erwähnung irgendeiner Tatsache zu Nutzen der augenblicklichen Lage; solche Begründungen werden uns noch oft begegnen. Sie enthalten nicht selten völlig unbekannte Tatsachen oder verwickeln in Widersprüche, wenn man sie mit anderen Angaben vergleicht. Man tut aber unrecht, wenn man ihnen eine andere Bedeutung beilegt als die, die jeweilige Lage irgendwie klarer zu gestalten. So verlangt hier Achill von Zeus einen großen Dienst, und um diese Bitte begreiflicher zu machen, erfindet der Dichter kurz entschlossen einen Dienst, den einst Thetis Zeus geleistet habe, ein ganz gewöhnliches Verfahren von Bittenden bis auf den heutigen Tag.

Trotzdem sind auch diese Verse (396—406) schon von Zenodot verworfen worden, und neuere Kritiker sind ihm gefolgt, weil ja Thetis später von diesem Grunde bei Zeus keinen Gebrauch mache, und Fick, Ilias S. 78, hat sich wegen der Form *Βριάρεως* dieser Kritik angeschlossen. Aber wenn Thetis von diesem Grunde keinen Gebrauch macht, so erklärt sich dies nicht nur aus dem Widerstreben des Dichters,

dieselbe Erzählung nach so wenigen Versen zu wiederholen, sondern aus dem ganzen Tone, auf den die Unterredung zwischen Zeus und Thetis gestimmt ist, worüber weiter unten zu sprechen sein wird. Hier bemerke ich nur noch, daß, wenn man aus den Worten Achills die Verse 366—392 und 396—406 streicht und weiter aus der Antwort der Thetis alles, was sich auf die Aithiopenreise bezieht (s. u.), d. h. 421—427, von der ganzen Szene, die jetzt 80 Verse umfaßt, gerade die Hälfte übrig bleibt, sicher recht wenig, um sie beim Vortrag, und für diesen ist sie bestimmt, wirkungsvoll zu machen. Es ist mir, und gewiß manchem anderen, nicht selten bei einem Schauspiele so ergangen, daß mir Reden eines Helden, die mir beim Lesen unnötig lang vorgekommen waren, beim Vortrag durch den Schauspieler durchaus angemessen erschienen, ja Verkürzungen oft unangenehm auffielen, weil dadurch eine wichtige Szene, die Wirkung erzielen sollte, zu schnell vorüberrauschte. Schiller kannte die Bedeutung der Rede und verfuhr danach; aber ebenso hat Homer die Wirkung des Vortrages genau gekannt und hat auch danach die Szenen gestaltet. Am wenigsten soll man Zusätze, die allenfalls entbehrlich sind, deshalb auch für „unhomerisch“ erklären; denn die „Verbreiterung“ gehört ja gerade zum Charakter des Epos.

Thetis beklagt den Sohn in tiefgefühlten Worten und verspricht ihm, seine Bitte vor Zeus zu bringen; aber augenblicklich sei es nicht möglich, da Zeus gestern mit allen Göttern zu den Aithiopen gegangen sei und erst am zwölften Tage wiederkommen werde. Darauf steigt sie wieder in die Tiefe des Meeres hinab — die erste Fortsetzung ist beendet. Aber gerade dieser Schluß und seine Verbindung mit dem Folgenden hat eine ganze Flut von Erklärungs- und Änderungsvorschlägen hervorgerufen.[1] Wir wollen hier weder über den Widerspruch sprechen, den diese Erfindung der Abwesenheit des Zeus mit der Erzählung des ersten Teiles hervorruft, einen Widerspruch,

---

[1] Wer sich für solche Fragen interessiert, sehe nach bei Ameis-Hentze, Anhang zur Ilias zu 1, 424 u. ff. und Hennings zu *A* 488—492 JB 1905 S. 230—246.

der durch keine Künste der Interpretation zu beseitigen, sondern offen anzuerkennen ist, noch über die Aithiopenreise der Götter an sich (s. Anhang 2), müssen aber eine Antwort suchen auf die Frage: Weshalb hat der Dichter überhaupt die zwölftägige Pause hier eingelegt? Weshalb läßt er Thetis nicht gleich oder am nächsten Morgen zu Zeus gehen? Man hat gesagt, die Frist sei notwendig, damit der Zorn des Achill aus einer plötzlichen Aufwallung in einen lang anhaltenden, tiefer fressenden Groll übergehen könne. Ohne den zwölftätigen Aufschub würde der Groll Achills überhaupt kaum sechs Tage dauern, während es von ihm heißt: *δηρὸν δὲ μάχης ἀπέπαυτ' ἀλεγεινῆς* (18, 247 = 19, 46 = 20, 43).[1] Dies ist durchaus richtig. Es kommt noch eine ähnliche Erwägung hinzu: ich habe schon oben (S. 93) darauf hingewiesen, daß die Eile, welche die Verfechter eines ursprünglichen Kerns der epischen Darstellung geben, ganz unhomerisch ist. Gerade die Behaglichkeit und Ruhe ist ein wesentliches Zeichen homerischer Kunst. Ich meine, derselbe Dichter, der im Augenblick der höchsten Spannung, wo wir voll Aufregung eine schnelle Entscheidung erwarten, mit voller Ruhe den Bogen des Pandaros nach Ursprung und Güte schildert und 20 Verse braucht, ehe der Pfeil abschwirrt (Il. 4, 105—125), ja 30 Verse (Od. 21, 393—423) von dem Augenblicke an, wo Odysseus den Bogen in die Hand nimmt, bis er den verhängnisvollen Schuß tut, derselbe Dichter, der die aufregende Flucht Hektors im 22. B. wiederholt durch Götterszenen, Gleichnisse und durch friedliche Bilder (die an den Quellen während des Friedens waschenden Mädchen Il. 22, 145—157) unterbricht, dieser Dichter hielt es auch für notwendig, die Entscheidung darüber, ob Zeus eine für die Griechen so verhängnisvolle Bitte erfüllen würde oder nicht, für Achills und unsere Ungeduld zu lange, durch die Pause von 12 Tagen hinauszuschieben. Über die Zeit selbst geht er kurz hinweg; in fünf Versen (488—492) schildert er uns den nach Kampf

[1] v. Hörmann, Untersuchungen über die homerische Frage I, Innsbruck 1867; ihm stimmt zu Hentze, Anhang zu Ilias[2] S. 10 u. 23.

und Streit verlangenden, aber zur Untätigkeit verurteilten Helden trefflich.

Zwischen diesen Versen aber und dem Abschied der Thetis von ihrem Sohne (429) liegt die 2. Fortsetzung, die nach Lachmann das erste Lied erhalten haben soll, nämlich die sogenannte Chryseisepisode. Seit den Arbeiten von Häsecke und Hinrichs[1] gilt diese Szene selbst solchen Kritikern, die eine besonnene Mitte halten zwischen den scharfen Tadlern und Lobrednern Homers, als ein späterer Zusatz. Schreibt doch selbst Hentze (Anhang z. Il. I. S. 33[3]): „Nur die Chryseisepisode scheint aus dem Bestande des ersten Gesanges ausgeschieden werden zu müssen, wodurch auch ein Hauptanstoß, der gegen die Einheit des Gesanges geltend gemacht werden konnte, entfernt wird." Ich bin lange Zeit derselben Ansicht gewesen,[2] und in der Tat kann man zweifeln, ob die Szene „ursprünglich" ist oder nicht wenigstens zu denen gehört, die der Dichter selbst erst später, ganz wie es a. S. 99 a. O. Goethe von manchen seiner Verse behauptet, hinzugesetzt sei.

Unbedingt nötig ist die Szene wohl nicht, da der Dichter das Motiv der Pest mit den Versen 313—317 offenbar als beendet ansieht. Freilich ist mir keine zweite Stelle in der Ilias bekannt, wo eine so bestimmt angefangene Handlung, wie die hier in den Versen 308—312, nicht weiter geführt würde. Odysseus hat mit 20 Ruderern das Schiff bestiegen, um die Chryseis ihrem Vater im Auftrage des Agamemnon zurückzubringen. Soll es uns wirklich der Dichter überlassen, und zwar ohne Not, die Fahrt selbst uns vorzustellen? Es ist dies kaum zu glauben. Denn es kommt noch ein anderer Grund hinzu, der diese Annahme erschwert. Homer wirkt durch nichts auffallender als durch den Kontrast. Ich kenne keinen anderen Dichter, der so regelmäßig aufregende Szenen

---

[1] Häsecke, Die Entstehung des 1. B. der Ilias, Progr. Rinteln 1881; Hinrichs, Die hom. Chryseisepisode, Hermes XVII, S. 59—123, dagegen H. Düntzer, Des Odysseus Sendung nach Chryse im 1. B. der Ilias, N. Jahrb. f. Phil. 131. B. 12. H. S. 793—815.

[2] Vgl. BJB. 1883 I. S. 127.

durch friedliche unterbricht, Kampf und Streit mit behaglicher Gemütlichkeit wechseln läßt, wie Homer. Während in der Tragödie nur die Botenberichte die allzu ernste Stimmung für kurze Zeit mildern und erst nach drei Tragödien das Satyrspiel den Ernst verscheucht, sucht Homer stets längere Kampfesschilderung durch Bilder friedlichen Lebens zu unterbrechen, um den Hörer nicht zu ermüden. Würde hier unmittelbar auf die Streitszene der Helden und die bittere Klage Achills vor seiner Mutter die Szene im Olymp folgen, die im Anfange nicht weniger aufregend und spannend ist, so kämen wir vom Anfang bis kurz vor dem Ende des Gesanges aus hochgehender Erregung nicht heraus — das ist wohl modern, aber nicht homerisch. Die kurze eingelegte Fahrt des Odysseus nach Chryse schafft erst auch für den Hörer — die zwölftägige Pause für Achill — ein Ausruhen und muß aus diesem Grunde für echt homerisch gehalten werden.

Damit ist auch zugleich die Form begründet: in diesen 60 Versen finden sich, wie die Sammlungen von Häsecke und Hinrichs zeigen, ungewöhnlich viel Wiederholungen. Es darf dabei nicht übersehen werden, daß hierbei Handlungen vorkommen, die ganz gewöhnlich mit denselben, nur wenig nach Ort und Zeit veränderten Versen geschildert werden: Landung und Ankunft der Schiffe, Opfer und Schmaus, Niederlegen zur Ruhe und Aufstehen am nächsten Morgen, Rückfahrt und Abtakelung der Schiffe. Solche Schilderungen sollen ja gerade, wie oben betont ist, nichts Neues bringen, um das Ausruhen des Hörers zu ermöglichen. Das wenige, was neu ist, die Worte Odysseus' an den Priester und dessen Gebet an Apollo (440—456) sind durchaus des Dichters des ersten Gesanges würdig.

Daß neben diesem Hauptzweck die Szene auch dazu beiträgt, die zwölftägige Pause auszufüllen, wie bemerkt worden ist, gebe ich zu, nicht aber, daß sie deshalb erfunden sei, und ebensowenig, daß dieser Szene wegen die zwölftägige Abwesenheit der Götter von irgendeinem Rhapsoden erst „hineingebracht" sei. Denn wollte der Dichter Widersprüche vermeiden, wie es vielleicht gerade ein „Redaktor" getan haben

würde, so konnte er ruhig entweder Odysseus noch an demselben Tage zurückkehren lassen — es geschehen zeitlich im Epos wie in der Tragödie viel unwahrscheinlichere Dinge — oder er konnte auch den Bittgang der Thetis ohne zwölftägige Pause unmittelbar nach der Rückkehr des Odysseus erzählen. Ja selbst dies wäre möglich gewesen, daß Odysseus erst gerade in dem Augenblicke zurückgekehrt wäre, wo das Heer, im 2. Gesange, zu den Schiffen stürzt und von ihm zurückgehalten wird. Man hat sogar geglaubt, daß dies ursprünglich der Fall gewesen sei. Kurz, ich kann wohl begreifen, weshalb der Dichter die Szene eingelegt und sie gerade so gestaltet hat; als Erzeugnis aber eines Interpolators ist sie mir unbegreiflich.

Nach dieser unbedeutenden Nebenhandlung beginnt eine neue große Szene (493—611), die ähnliche Aufregung wie die im ersten Teile des Gedichtes bringt, aber einen anderen Schluß: Thetis begibt sich, als die Götter am 12. Tage zurückgekehrt sind,[1] in der Frühe des nächsten Morgens zu Zeus, um ihm die Bitte ihres Sohnes vorzutragen. Mit feinem Verständnis für die Verschiedenheit der beiden Charaktere, des stürmischen Jünglings und der besonnenen Göttin, läßt der Dichter aus den vielen Worten ihres Sohnes Thetis nur die wählen, die Eindruck auf Zeus machen können; sie deutet nur zart an, daß sie ihn wohl einmal durch ein Wort oder eine Tat erfreut habe (503/4), betont, daß ihrem Sohne nur ein kurzes Leben beschieden sei, und bestimmt nun die Bitte Achills näher dahin, daß Zeus so lange den Troern Sieg verleihen möge, bis die Achäer ihren Sohn wieder ehrten. Die Kenntnis des Streites setzt sie bei Zeus, obwohl er fern gewesen ist, voraus, wodurch der Dichter sich die Wiederholung erspart; ein einziges Wort genügt, um Zeus und den Hörern den Gegenstand des Streites in Erinnerung zu rufen: *ἑλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας* (507).

---

[1] Daß dabei *ἐκ τοῖο* (493) nicht ängstlich auf den Tag der Rückkehr des Odysseus, sondern auf das von Thetis angegebene Datum zu beziehen ist, wurde oben S. 59 schon bemerkt.

Zeus gibt lange keine Antwort; die Bitte der Thetis ist ihm offenbar unangenehm. Da umfaßt Thetis seine Kniee und fleht ihn an, er möge ihr die Bitte gewähren — oder ganz offen zeigen, da er ja nichts zu fürchten habe, daß sie die verachtetste unter allen Göttinnen sei. Es ist der letzte Trumpf, den sie ausspielen kann; seine volle Bedeutung würde er erst erhalten, wenn der Dichter, was aus der Ilias allein nicht sicher hervorgeht, die Sage kannte und auf sie anspielen wollte, nach der Zeus Thetis selbst habe zur Gattin wählen wollen und nur durch die Weissagung, daß ihr Sohn größer als sein Vater sein werde, davon abgebracht worden sei. Jetzt fürchtet Zeus nur Unannehmlichkeiten von Here, wenn er diese Bitte erfülle, sagt aber Thetis schließlich doch Gewährung zu und bekundet diese in so erhabener Weise, daß wir den höchsten Begriff von seiner Allmacht bekommen: das bloße Nicken seines Hauptes erschüttert den Olymp, ein großartiges Bild, dem gegenüber alle Wiederholungen — und ihrer finden sich mehrere in der Ilias — erheblich abfallen, ein Bild, das den größten Künstler der Griechen zu einer Darstellung des Zeus in Marmor begeistert hat, die wiederum als der höchste Ausdruck göttlicher Erhabenheit galt.

Diesem Bilde göttlicher Hoheit entspricht der Empfang, den die übrigen Götter Zeus bereiten, als er nach der Unterredung mit Thetis in ihre Mitte tritt: alle erheben sich von ihren Sitzen und neigen sich vor ihm. In schroffem Gegensatze aber zu diesem Beweise der Ehrerbietung steht der Streit, den Here beginnt. Mit Recht sieht man in ihm das Gegenstück des Streites, der sich auf Erden abgespielt hat. Das Benehmen des Himmelskönigs ist durchaus ähnlich dem des Oberkönigs auf Erden: er bewahrt gegenüber den Worten der Here, die vom ersten Augenblicke an scharf sind, seine vollkommene Ruhe. Auf die Frage der Here, was er mit der Thetis beraten habe, antwortet er im Gefühl seiner Würde: sie könne nicht erwarten, daß er ihr alles mitteile; es gebe manche Dinge, über die er sich die Entscheidung vorbehalte; nach diesen solle sie ihn nicht fragen. Erst als Here deutlicher wird und ihm zeigt, daß sie seine Absicht

durchschaut, daß er, um Achill zu ehren, die Achäer in Not bringen wolle, da wird er ärgerlich und verliert seine Ruhe. Er betont, daß er machen könne, was er wolle; Here solle sich hüten, ihn zu reizen, da sie sonst seine Faust — rein wörtlich genommen — fühlen werde; und keiner der Götter werde ihr helfen können. Diese Vorstellung von der Macht des höchsten Gottes wird in der ganzen Ilias beibehalten; die übrigen Götter ertragen sie mit Murren, wagen aber nicht eine offene Widersetzlichkeit. Zeus seinerseits ist froh, daß er den Beweis seiner Überlegenheit nicht tatsächlich zu erbringen braucht, und gibt auch gern nach, wenn seine Überlegenheit nur wirklich anerkannt wird.[1] Diese Auffassung des Götterstaates ist eine ganz eigenartige Schöpfung des Dichters und einer der sichersten Beweise für die Einheit der Komposition. Sie ist ganz gewiß nicht durch die Volksdichtung gegeben; sie findet sich in dieser Form auch bei anderen Dichtern nicht.

Während der Streit auf Erden die weittragendsten Folgen hat, endet der Zank im Himmel bald in heiterer Fröhlichkeit. Denn Hephäst beseitigt die schwüle, ungemütliche Stimmung, indem er das erlösende Wort ausspricht, das in den folgenden Gesängen oft wiederholt wird[2]: Wir Götter werden uns doch nicht der Menschen wegen zanken und uns das Mahl trüben lassen, *ἐπεὶ τὰ χερείονα νικᾷ* (576). Diese Worte sind sehr bezeichnend für das Verhältnis der Götter zu den Menschen: „die schlechtere Sache siegt“, wenn sich die Götter um die Menschen kümmern, die bessere, wenn sie sich ungestörter Freude hingeben. Das letztere geschieht auch diesmal. Schnell vergessen die Götter das unangenehme Zwischenspiel, und „unauslöschliches Gelächter“ ertönt im Göttersaal. Fröhlich vergeht der Tag bei reichlichem Mahle, dessen Genuß durch den Gesang der Musen und Apollos Saitenspiel erhöht wird.

---

[1] Gut hat dies nachgewiesen Finsler, Die olympischen Szenen in der Ilias.

[2] Vgl. besonders 4, 37 u. ff.; 8, 428; 15, 139—141; bezeichnend ist auch 24, 56—68.

Wir fragen billig: Woher hat der Dichter diese Auffassung von den Göttern? Bréal hat die Vermutung ausgesprochen, daß nur ein Grieche, der am Hofe der Lydier lebte und hier das Hofzeremoniell und die Anschauungen der Lydier vom Königtum kennen lernte, diese Darstellung von den Göttern habe geben können; denn „l'homme a toujours modelé le ciel sur le patron de la terre".[1] Ich habe (s. u.) diese Vorstellung zurückgewiesen; denn ich halte es, ganz abgesehen von der Schwierigkeit der Zeitberechnung, für ausgeschlossen, daß ein Grieche in einem Hauptpunkte, wie es doch offenbar die Auffassung von den Göttern ist, Verhältnisse von Barbaren zum Ausgangspunkte für griechische Anschauungen nehmen könnte. Er kann wohl in Priamos einen asiatischen Despoten mit Harem und allem Zubehör im Gegensatz zu griechischen Herrschern darstellen; aber das Bild von den Göttern der Griechen kann er nur griechischen Vorstellungen entlehnen.[2] Aber es sind nicht allgemein griechische Anschauungen, sondern nur Ansichten der geistig hoch entwickelten Jonier. So großen Einfluß Homer auf die Vorstellungen nicht nur der Künstler, sondern auch der großen Masse des Volkes gehabt hat, diese Begriffe von den Göttern haben doch bei den übrigen Griechen keinen dauernden Anklang gefunden; nur die Jonier hegten sie und bildeten sie weiter aus zur Götterburleske, von der sich Anfänge, wie Nestle (N. Jahrb. 1906 S. 250 u. ff.) gut gezeigt hat, schon bei Homer finden. Ob diese Szenen, namentlich die zu Anfang des vierten Gesanges, wirklich Ausdruck einer pessimistischen Lebensauffassung sind, wie Finsler a. a. O. glaubt,[3] ist mir mindestens zweifelhaft. Der Pessimismus verträgt sich nicht mit der Freiheit, die der Jonier den Göttern gegenüber zeigt, ein philosophisches System aber vollends nicht mit

[1] Bréal, Pour mieux connaître Homère, Paris 1906. Vgl. dazu meine Besprechung JB 1907 S. 307/8.

[2] Dies ist auch die Ansicht H. Grimms, der Homers Ilias S. 27[2] gerade über diesen Punkt gute Bemerkungen macht.

[3] „An Stelle eines undogmatischen Glaubens ist ein pessimistisch philosophisches System getreten."

der freien Kunst des Dichters. „Im Grunde“, sagt P. Meyer, Die Götterwelt Homers S. 25, „dienen die Götterszenen doch nur der Ökonomie der Handlung, und man hat nicht mit Unrecht inbezug auf sie von Freigeisterei gesprochen.“ Daß diese Ansicht im wesentlichen das Richtige trifft, wird die weitere Analyse lehren. Wir können uns wohl eine Dichtung denken, in der die Götter gar nicht vorkommen oder wenigstens nicht entscheidend in den Gang der Handlung eingreifen — unsere Nibelungen sind so gedichtet, und ein Kritiker hat diese Form auch für mehrere homerische Gesänge durchzuführen versucht.[1] Aber jeder verständige Beurteiler der homerischen Gedichte wird zugeben, daß gerade die Teilnahme der Götter an der Handlung den homerischen Gedichten den reichen Schmuck, den bunten Wechsel verleiht, der der deutschen Dichtung abgeht. Wohl konnte ein Dichter die Sache so darstellen, daß allein das Fernbleiben Achills vom Kampfe die Griechen in große Not brachte, ohne daß Zeus eingriff, ja wir halten es für möglich, daß eine solche Dichtung wirklich bestanden hat; aber wie abwechslungsreich wird erst die Darstellung dadurch, daß Zeus eingreift! Und daß damit der Dichter auch dem patriotischen Sinn seiner Hörer entgegenkommt, wurde schon oben (S. 134/35) erwähnt.

Wir sind am Ende mit der Analyse des ersten Gesanges. Kein Gesang ist mehr Gegenstand der Kritik gewesen und hat verschiedenere Lösungsversuche gezeitigt als dieser. Um einzelne Widersprüche und Unebenheiten zu beseitigen oder richtiger, sie nicht als Erzeugnis eines einzigen Dichters anzusehen, nahm Lachmann ein Einzellied und mehrere Fortsetzungen an, die nicht von demselben Verfasser herrührten; andere suchten Zusätze von fremder Hand nachzuweisen, wieder andere sahen darin verschiedene „Schichten“, andere endlich die Tätigkeit eines Redaktors oder Flickpoeten, der ganz Unzusammenhängendes aneinandergeleimt habe. Keiner aber erklärte, weshalb gerade solche rein äußerliche Verstandes-

[1] J. Suter, Homerische Probleme und Lösungsversuche. Progr. Winterthur 1884.

tätigkeit, die viel eher auf Vermeidung von Widersprüchen gerichtet ist, diese Unebenheiten verschuldet haben soll, keiner hat auch irgendein Beispiel aus der Literatur irgendeines Volkes beigebracht, das uns die Tätigkeit solcher Redaktoren oder Fortsetzer anschaulich machte. Wer dagegen unserer Analyse gefolgt ist, wird im ersten Gesange das Schaffen eines wirklichen Dichters gefunden haben, der, wie jeder große Dichter, vor allem danach strebte, eine Szene wirksam und dem Zwecke entsprechend zu gestalten und dabei sich nicht scheute, „Fehler", wenigstens in den Augen eines späteren Kritikers, zu begehen oder kleine Widersprüche in der Darstellung zuzulassen. Der Dichter braucht z. B. im ersten Teile die Anwesenheit der Götter, Apollos, um die Pestpfeile zu senden, Heres und Athenes, um das Schlimmste von den Achäern abzuwenden; deshalb sind die Götter da. Im zweiten Teile hält er eine Abwesenheit des Zeus dem Zwecke der Dichtung für angemessen; deshalb läßt er sie verreist sein. Er konnte Zeus allein auf Reisen schicken, wie im Anfange der Odyssee den Poseidon; dann wäre der Widerspruch vermieden worden, und ein einfacher Redaktor oder „Fortsetzer" wäre gewiß auf diesen Ausweg verfallen. Dem Dichter aber, der Zeus im letzten Teile des Gesanges mit seinem ganzen Hofstaat schildern wollte, schien es offenbar unpassender zu sein, Zeus allein ohne Gefolge reisen zu lassen, als einen Widerspruch mit der vorangehenden Darstellung herbeizuführen. Genau so sagt Schiller im ersten Teile des Don Carlos, um das ganze Ränkespiel der Eboli möglich zu machen, daß Carlos „nichts von der Hand der Königin gelesen hat"; im zweiten Teile aber muß er einen Brief von der Königin stets auf seinem Herzen getragen haben, die Schriftzüge der Königin also genau kennen, um Argwohn gegen Marquis Posa hegen zu können, als er erfährt, daß der Marquis seine Brieftasche mit diesem Briefe, wie er glaubt, dem Könige übergeben hat.

Sehen wir also von diesen Unebenheiten ab, die dem Dichter eher als einem Bearbeiter zuzutrauen sind, so ist die Komposition gerade des ersten Buches von großartiger,

bewundernswürdiger Schönheit, so daß kaum ein zweites sich mit ihm messen kann. „Der erste Gesang“, schreibt Friedländer,[1] ist „bewundernswürdig als ein Gedicht für sich, aber zehnmal bewundernswürdiger als Exposition einer größeren Handlung!“ Es ist wirklich erstaunlich, wieviel wir aus dem ersten Gesange Tatsächliches außer dem Plane der ganzen Dichtung erfahren. Von den Griechenhelden werden uns außer Achill und Agamemnon, dem Oberkönig, sein Bruder Menelaos, ferner Nestor, Odysseus und Idomeneus, auch Patroklos, der treue Waffengefährte Achills, genannt; wir erfahren ferner, daß die Griechen nur der Atriden wegen, um ihre Schmach zu rächen, hierher gefahren sind, und daß Hektor ihr gefährlichster Gegner ist; endlich, daß Here und Athene ihnen freundlich, Apollo ihnen feindlich gesinnt ist, während Zeus über den Parteien steht und nur durch die Bitte der Thetis zum Eingreifen gegen die Griechen veranlaßt wird. Alle diese Angaben werden so gemacht, daß wir den Eindruck bekommen, als träten wir in eine ganz bekannte Welt ein.

Wenn wir dagegen fragen, ob sich Spuren von der Benützung bestimmt geprägter Gedichte zeigen, die der Dichter mehr oder weniger mechanisch benützt habe, so muß ich das entschieden verneinen. Natürlich kann es ein Lied gegeben haben, das von einem Streite Achills mit Agamemnon sang; ein ungerechter Befehl, ungerechte Beuteverteilung des Oberkönigs, übertriebenes Ehrgefühl oder Anmaßung königlicher Rechte des Vasallen können wie bei anderen Völkern so auch bei den Griechen leicht Veranlassung zu einem Streite gegeben haben — und die homerischen wie die nachhomerischen Epen erwähnen nicht wenige Fälle solchen Streites —, aber die Begründung dieses Streites ist im ersten Buche der Ilias so eigenartig und für die Charakteristik der beiden Helden so bezeichnend, daß kaum noch einmal ein Fall genau so gelegen haben kann. Die Entlehnung wird über die Benützung des allgemeinen Versgutes nicht hinausgegangen sein: Gedanke

[1] Friedländer, Die homerische Kritik von Wolf bis Grote. Berlin 1853.

und Ausführung gehören durchaus dem Dichter; selbst die Versreihen (266—292 und 429—487), die vielleicht erst später hinzugekommen sind, können Zusätze desselben Dichters sein. Wer aber in diesem so viel mißhandelten Gesange das einheitliche Werk eines Dichters sieht, wird auch im folgenden weniger geneigt sein, „viele Hände“, die am Werke tätig gewesen sind, anzuerkennen.

Das zweite Buch (*B*).

Der erste Gesang hat einen klaren Abschluß: die Götter gehen zur Ruhe, Zeus schläft ein wie die anderen. Der neue beginnt damit, daß die anderen Götter die ganze Nacht hindurch schlafen, Zeus aber nicht,[1] sondern er überlegt, wie er den Achill ehren soll. Der Entschluß wird ihm offenbar schwer, da ihn die Sorge nicht hat schlafen lassen. Schließlich erscheint es ihm das beste zu sein, Agamemnon einen Traum zu senden, der ihn zum Kampfe veranlassen soll durch das trügerische Versprechen, er werde an diesem Tage Troja einnehmen; denn alle Götter seien jetzt einig zum Verderben der Stadt. Agamemnon aber folgt diesem Rate nicht sogleich; er beruft zunächst die Geronten, um ihnen Mitteilung von seinem Traume zu machen und zugleich davon, daß er das Volk nicht in den Kampf führen werde, sondern versuchen wolle, wie es gestimmt sei, indem er ihm Flucht vorschlage.

Diese Wirkung des Traumes ist auffällig; man hat deshalb hier „Störung des ursprünglichen Zusammenhanges“ gesehen und gemeint, daß durch ein rein mechanisches Verfahren der Traum vom Anfang des 11. B., wo ursprünglich seine Stellung war, hierher versetzt worden sei.[2] Aber diese

---

[1] Über die Ungenauigkeit dieser Ausdrucksweise habe ich oben S. 105 gesprochen.

[2] Am eingehendsten hat diese Ansicht vertreten K. Brandt, Zur Geschichte und Komposition der Ilias I u. II. N. Jahrb. f. klass. Phil. 1885 H. 10/11 S. 649—699; vgl. dazu JB 1887 S. 279 u. ff.

Annahme verwickelt in die ärgsten Widersprüche, wie ich a. S. 172 A. 2 a. O. nachgewiesen habe. Um nur einzelnes zu erwähnen, so erhebt sich hier (2, 41 u. ff.) Agamemnon, als er vom Schlaf erwacht ist, und zieht den großen Mantel an, der wohl für die Versammlung, aber nicht für die Schlacht paßt; im 11. B. ferner donnern nicht nur Here und Athene, um den König des goldreichen Mykene zu ehren, sondern Zeus selbst ehrt ihn am meisten. Er sendet nicht nur Eris ins Heer der Griechen, um ihnen Kraft und Kampfesmut einzuflößen, sondern er verbietet auch Hektor durch die Iris, die Siegeslaufbahn des Atriden zu stören. Wie verträgt sich dies mit dem Trug, den er ihm durch den Traum spielt?

Während also der Traum im Anfange des 11. B. in die ärgsten Widersprüche verwickelt, ist der Anschluß dem Wortlaute nach sowohl nach rückwärts (Schluß von 1. B.) wie nach vorwärts so eng, daß man an ein Wunder glauben müßte, wenn durch Versetzung von etwa 50 Versen in einen fremden Zusammenhang eine so enge Verbindung hergestellt wäre. Wir werden also hier den Traum für ursprünglich d. h. nur für diese Stelle gedichtet ansehen müssen. Dann aber entsteht die Frage: was hat der Dichter damit erreichen wollen? Folgende Erwägungen erklären wohl die Absicht des Dichters. Im 1. B. hat er nur die Folgen des Streites für Achill erzählt; sie erhalten ihren Abschluß durch die Zusage des Zeus, ihn zu ehren. Erst nach dem vollen Abschluß dieses Gedankens wendet sich der Dichter zu den Folgen, die der Streit für Agamemnon und das Heer hat. Diese Folgen konnten sich entweder in einer Schlacht oder in einer Versammlung zeigen. Der Dichter wählte die Versammlung, weil er damit einen zweiten Zweck erreichte. Er hat uns im ersten Gesange mitten in die Handlung hineingeführt: wir sehen die Griechen der Atriden wegen vor Troja vereinigt und von dem Wunsche beseelt, die Stadt zu zerstören; aber wir wissen weder, wie lange der Krieg dauert, noch wie er geführt wird, noch wer von den Fürsten am Kampfe teilnimmt. Diese Aufklärung war in einem größeren Epos (nicht im Einzelliede) notwendig. Neuere Romanschriftsteller fangen

nicht selten, wenn sie uns im ersten Kapitel mitten in eine Handlung eingeführt haben, das zweite Kapitel ohne jeden Zusammenhang mit dem ersten an, um die nötige Aufklärung zu geben, oder sie lassen an passender oder unpassender Stelle den Hauptthelden Betrachtungen über sein verflossenes Leben anstellen und bringen so die nötige Ergänzung. In der Odyssee hat Homer mit glücklichem Griff die Form der Selbsterzählung gewählt, um den Anfang der Irrfahrten nachzubringen. Hier wählt er dazu eine Versammlung des ganzen Griechenvolkes und läßt die verschiedenen Redner — das ist der Hauptzweck ihrer Worte — die erwünschte Aufklärung über die Lage des Griechenheeres geben. Die Sache wäre einfach, wenn diese Aufklärung, wie es unsere Romanschriftsteller tun, ohne jeden Zusammenhang mit der vorangehenden Handlung erfolgte. Der Dichter aber wollte einen solchen Zusammenhang herstellen und gleichzeitig den Eindruck schildern, den der Streit auf die anderen Achäer gemacht hatte. Das ist die Schwierigkeit. Sie wurde noch erhöht, weil er auch Zeus seinem Versprechen gemäß handeln lassen d. h. auch den Schluß vom 1. B. berücksichtigen wollte.

Bedenken wir diese Schwierigkeiten, so wird uns die Erfindung des Dichters als weniger auffallend erscheinen: Zeus greift in die Handlung ein, indem er nicht, wie in anderen Fällen seine Botin Iris, sondern den trügerischen Traumgott sendet. „Träume sind Schäume"; wohl gaukelt uns der Traum Liebliches vor, das uns für den Augenblick erfreut, aber die Erfüllung folgt nicht. So wird auch Agamemnon durch den Traum zum Handeln angeregt: jede wichtige Handlung der Menschen geht, wie wir schon oben sahen, auf göttlichen Einfluß zurück. Aber bald kommen ihm Zweifel, die Nestor später in dem Rat der Geronten durchaus bestätigt, ob er wirklich den Erfolg haben werde, den ihm der Traum verheißen. Er will lieber das Heer, ehe er es in die Schlacht führt, in der Versammlung auf die Probe stellen. Damit deutet der Dichter sein schlechtes Gewissen an und erreicht so seinen zweiten Zweck. Der Zweifel aber ist berechtigt, denn einmal ist es nur ein Traum gewesen;

anderseits wird Agamemnon nirgends in der Ilias als besonders gottvertrauend dargestellt; hat er doch im 1. B. den Priester des Gottes schroff zurückgewiesen und ist erst durch große Not zum Nachgeben gezwungen worden.

Er läßt die Herolde das Volk zur Versammlung berufen; während sie herbeiströmen, findet eine kurze Beratung der Geronten im Zelte des Nestor statt. Die Kritik hat diese Verse 53—86 fast ebenso einmütig verworfen wie die Chryseisepisode in *A*. Sehr geschickt wird jedoch diese Szene verteidigt von Vogel[1]: Es war zunächst nicht überflüssig, den Hörern einen Wink zu geben, daß der König wirklich nur das Heer versuchen wolle. Haben doch bis in die neueste Zeit hinein viele achtbare Kritiker geglaubt, daß Agamemnon in der „ursprünglichen" Fassung ganz ernsthaft zur Rückkehr aufgefordert habe. Sodann wird durch den Fürstenrat in echt homerischer Weise die Zeit ausgefüllt zwischen dem *ἠγείροντο* (V. 52) und dem *ἀγέροντο* (V. 94), wie schon der Schol. BL zu 52 gesehen hat.[2] Die paar Fürsten waren natürlich rascher zu einer Vorbesprechung zu haben als alle Griechen. Ferner wird damit auf einfache Weise gezeigt, daß auch damals schon der Volksversammlung eine *βουλὴ γερόντων* vorangeht. „Sein Hauptgrund aber war jedenfalls, uns den Agamemnon in seinem Verhältnis zu den anderen Fürsten zu zeigen und (zur Rechtfertigung des Achilleus) eine Probe zu geben, wie hochfahrend er mit ihnen umzuspringen beliebte" (S. 9). Dies geht schon aus der Anrede hervor, sodann daraus, daß „von einer Beratung keine Spur ist". Sie sind eben nur berufen, um Befehle entgegenzunehmen. Ebensogut verteidigt Vogel einzelne Ausdrücke, an denen die Kritik Anstoß genommen hat, so daß jeder besonnene Kritiker mindestens zugeben muß, die Szene kann vom Dichter herrühren.

---

[1] F. Vogel, Analecta aus griechischen Schriftstellern. I. Progr. Fürth 1901. Vgl. JB 1903 S. 286—289.

[2] Vgl. zu dieser Frage die sorgfältige Ausführung von Zielinski, Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos. SA aus dem Philologus B. VIII. Leipzig, Dieterische Buchhandlung 1901.

Inzwischen strömen die Scharen herbei, und Agamemnon macht ihnen den Vorschlag, nach Hause zurückzukehren. Die Rede soll sie nur versuchen; denn kein Redner, der wirklich zur Flucht auffordern wollte, würde so stark, wie Agamemnon es tut, an das Ehrgefühl der Griechen appellieren, den Abzug als schimpflich bezeichnen für alle Zeit (119—121) und die Überlegenheit ihrer Truppenzahl so stark hervorheben (122—133). Aber die erwartete Wirkung, die im Anfange des 9. und 14. B. bei dem gleichem Vorschlage Agamemnons eintritt, erfolgt hier nicht: das Volk stürzt in hellen Haufen, in gewaltiger Aufregung, vergleichbar den hochgehenden Meereswogen, zum Strande des Meeres, reinigt die Kanäle, erfaßt die Schiffe und will sie unter tosendem Geschrei in die Salzflut ziehen, um in die Heimat zurückzukehren. Offenbar sind auch die Fürsten von der elementaren Gewalt des Volkes mit fortgerissen: keiner tritt der Bewegung entgegen. Erst das Eingreifen der Götter, Heres und Athenes, derselben, die auch im ersten Buche das Schlimmste abwendeten, tut auch hier dem verkehrten Beginnen Einhalt — der Mißerfolg der Rede Agamemnons ist so deutlich wie möglich zum Ausdruck gebracht.

Der Dichter hat seinen doppelten Zweck, die lähmende Wirkung von Achills Ausscheiden zu schildern und zugleich die notwendige Ergänzung zu den in *A* vorausgesetzten geschichtlichen Ereignissen zu geben, aufs glänzendste erreicht. Während in *A* unter der Härte und dem Eigennutz Agamemnons, der den Priester schroff zurückwies, das ganze Heer durch die Pest zu leiden hatte, trifft diese Demütigung, das volle Versagen seines Planes, ihn ganz allein. Der Dichter hätte ja wiederum das ganze Heer darunter leiden lassen können, indem er etwa eine Niederlage der Achäer als Folge hätte eintreten lassen — 13, 108 u. ff., 14, 49 u. ff. wird dies Motiv, wie wir sehen werden, tatsächlich angedeutet —, aber damit hätte der Dichter, wie schon längst bemerkt ist,[1] seine griechischen Zuhörer beleidigt, die zwar Agamemnon

[1] Vgl. Christ, Ilias S. 37 u. Vogel a. o. O.

eine Demütigung gönnen, aber nicht auf Kosten des ganzen Heeres, vor allem nicht zum Vorteil der Feinde. Jeder, der diesem Gefühl des Dichters, seinem natürlichen Patriotismus (s. o. S. 134 u. ff.) Rechnung trägt und zugleich seinen Sinn vom einzelnen Kleinlichen weg auf das große Ganze zu richten vermag, wird zugeben müssen, daß die Verbindung zwischen *A* und *B* so eng wie möglich ist, daß nur der wirkliche Dichter, nicht ein Nachdichter sie erst hergestellt haben kann.

Wir sehen desselben Dichters Kunst aber auch darin, daß er hier, ganz wie in *A* bei der Pest, die Szene erst völlig zum Abschluß bringt, ehe er eine neue, das Eingreifen der Götter, um die Torheit Agamemnons wiedergutzumachen, beginnt. Natürlich ist die Bemühung der Hera und des Odysseus sofort erfolgt, als sich das Volk erhebt und zu den Schiffen fortstürmt, aber der Dichter kann gleichzeitige Ereignisse nur nacheinander erzählen und deutet auch nicht mit einem Worte an, daß sie, obwohl er sie erst nacheinander erzählt, gleichzeitig sind. Während Agamemnon wie betäubt ist, nimmt ihm Odysseus das Zepter aus der Hand und treibt, mit oberster Gewalt ausgestattet, die Griechen zurück. Gar mancher wird noch nicht bis zu den Schiffen gelangt sein, worauf wenigstens *ἀτρέμας ἧσο* „bleibe still sitzen“ (191 u. 209) hinweist.

Das Volk beruhigt sich; nur einer, Thersites „der Frechling“, erhebt sich und wendet sich mit scharfen Worten gegen die Habsucht und den Übermut Agamemnons. Hier liegt eine klare Anspielung vor auf die Vorgänge in *A*. Wie dort Achill dem Volke Feigheit vorgeworfen hat, weil es ihn gegen Agamemnon nicht unterstütze, so wirft hier Thersites Achill zu große Nachgiebigkeit (*μεθήμων* 241) vor; sonst „würde Agamemnon zum letzten Male freveln“ (242). Schon in einem Scholion zu 225 wird richtig bemerkt, daß diese Rede des Thersites besser passen würde in einer Versammlung, die unmittelbar nach der *στάσις* des Achilleus stattgefunden habe, und Erhardt, Ilias S. 23 u. ff., führt diesen Gedanken näher aus. Indes es wird dabei übersehen, daß diese

Versammlung in *B* für den Dichter doch tatsächlich die erste seit der Trennung Achills ist, die erste, die er näher schildert, in der auch ein Mann aus dem Volke zum Worte kommt. Wir werden auch im folgenden sehen, daß der Dichter genau wie hier verfährt, wenn es sich um die erste Schlacht handelt, die er darstellt: sie wird für ihn fast zur ersten Schlacht in dem Kriege überhaupt. Man mag dies auffallend finden, aber man wird zugeben müssen, daß die Darstellung wirkungsvoll ist, und daß jede andere Form vermutlich äußerst prosaisch und langweilig sein würde.

Sicher ist diese Szene eine der glücklichsten, die der Dichter geschaffen hat, eine von denen, die seine dichterische Begabung und auch den Geist seiner Dichtung im klarsten Lichte erscheinen lassen. Schon äußerlich durch die Namensgebung („Frechling") wie durch die Beschreibung seiner körperlichen Fehler macht er ihn lächerlich, noch mehr durch die prahlerischen Worte, die er spricht; als er vollends Schläge von Odysseus erhalten hat, da bricht lautes Gelächter aus, ein befreiendes Gelächter, das die bedrückte Stimmung, in der sich die ganze Versammlung befindet, verscheucht und sie fähig macht, die weiteren Reden mit Spannung zu verfolgen: der Dichter kennt wie nur irgend einer die Mittel, auf die Seelen der Zuhörer zu wirken. Er dichtete aber sicher nicht für das „profanum volgus", sonst hätte er einen solchen Mann des Volkes nicht in dieser Weise behandelt (s. o. S. 122).

Damit ist der erste Zweck der Versammlung, die Fortsetzung des ersten Buches herzustellen, erreicht. Was nun folgt, die Reden des Odysseus und Nestor, dienen wesentlich zur Aufklärung der augenblicklichen Lage des Krieges und der Vorbereitung zur ersten Schlacht. Wir hören von Odysseus, daß die Griechen das neunte Jahr vor der feindlichen Stadt liegen, daß sie in Aulis sich einst zur Abfahrt versammelt haben und hier schon Kalchas aus einem Götterzeichen die lange Dauer des Krieges, aber auch sicher die Einnahme der Stadt nach neun Jahren[1] in Aussicht gestellt

---

[1] Zu dieser Zahl vgl. Vogel a. a. O. S. 20—23.

habe. Nestor dagegen betont schärfer als Odysseus — er kommt ja überall freundlich dem Oberkönig entgegen — die Verpflichtungen, welche die Griechenfürsten eingegangen sind, als sie hierher zogen, und erwähnt zum ersten Male, daß sie der Helena wegen hier sind; unbestimmt läßt es der Dichter, worin die Verpflichtungen bestanden haben, ob es schon jene sind, welche die Freier der Helena dem Tyndareos gegenüber eingingen, oder ob Agamemnon vertragsmäßige Rechte gehabt habe. Auch Nestor fordert wie Odysseus zum Bleiben auf und bedroht jeden, der an feige Flucht denkt.

Man hat es dabei auffällig gefunden, daß beide als bestes Mittel, sie zum Bleiben zu veranlassen, nicht an den Traum Agamemnons erinnern. Sehr richtig aber bemerkt Vogel a. S. 175 A. 1 a. O.: „Bei einigem Nachdenken aber muß man sich sagen, daß auch hier wieder Homer gegen seine Kritiker recht behält. Wer den Traum des Agamemnon erwähnen wollte, mußte auch zugestehen, daß Agamemnon mit dem Heere nur sein Spiel getrieben habe, als er es zur Heimkehr aufforderte. Hieße das nicht Öl ins Feuer gießen? ... Nicht weniger ließ sich aber der Dichter dabei auch von der Rücksicht auf seine Hörer leiten. Denn wie der Maler nicht allein darauf sieht, daß seine Figuren unter sich eine natürliche Stellung einnehmen, sondern vor allem auf den Beschauer Rücksicht nimmt, und wie der Schauspieler sein Spiel für den Zuschauer berechnet, so läßt auch Homer (und jeder Dichter) seine Personen so handeln und sprechen, wie es für den Hörer am zweckmäßigsten und wirksamsten ist. Diesen, nicht den Personen des Stückes will er etwas erzählen. So wird das Wunderzeichen in Aulis ausführlich erzählt, obwohl die Personen des Gedichtes alle davon Zeuge waren (V. 301 *ἐστὲ πάντες μάρτυροι*), weil der Hörer noch nichts davon weiß; umgekehrt wird der Traum übergangen, weil ihn der Hörer schon (dreimal!) gehört hat und weiß, daß er ein Trugbild ist" (S. 16/17). Dieser Gesichtspunkt, den ich schon Wdsp. S. 6 u. 26 eingenommen habe, ist in der Tat für die Betrachtung der homerischen Gedichte als Kunstwerke von weittragender Bedeutung, wie die Analyse noch zeigen wird.

Zuletzt aber gilt es, von der Beratung zur Tat fortzuschreiten, von der Aufklärung über Vergangenes zum entschlossenen Handeln in der Gegenwart. Der Vorschlag, den zu diesem Zwecke der alte, kriegserfahrene Nestor am Ende seiner Rede macht, gehört natürlich auch nicht erst in das letzte Jahr des Krieges, sondern in den Anfang desselben. Er stammt, rein sachlich gefaßt, aus einer Zeit, die schon die Verwendung größerer Truppenmassen kennt. Es ist die Kampfesweise auch der alten Germanen; denn Tacitus (Germania K. 7) berichtet ausdrücklich, daß in der Schlacht die Familien und Verwandten sich zusammenstellten, und daß sie darin ein besonderes Mittel sähen, zur Tapferkeit anzuspornen. Es ist durchaus natürlich, diese Kampfesweise auch bei den Griechen der älteren Zeit vorauszusetzen. Schwerlich brachte also der Vorschlag des Nestor etwas Neues, sondern die Worte sollen, wie Brandt[1] richtig gesehen hat, nur die Grundlage für die Aufzählung des Heeres bilden, kündigen also den „Katalog der Schiffe" bereits an. Doch zeigt Brandt auch gut, daß diese Verse (360—368) nicht ohne weiteres gestrichen werden können, weil Nestor schon 342 von einem „Mittel" spreche, das man nicht finden könne, um zum Ziele zu gelangen, und offenbar damit auf seinen Vorschlag hinweise; ferner lobe Agamemnon ihn auch nur dieses Vorschlages wegen so sehr, wie es jetzt V. 370—374 geschehe. Ohne diese Verse hätte es überhaupt keinen Sinn, daß er gerade ihn (*τὸν δ' ἀπομειβόμενος προσέφη κτλ*) anrede, statt alle Fürsten. Denn die übrigen Worte richtet er auch wirklich an das ganze Volk; er fordert es, in jedem Ausdruck ein König, auf, sich zum Kampfe zu rüsten, und spricht schwere Drohungen gegen den aus, der etwa zurückbleibt. Das Volk jubelt ihm zu, wie immer, wenn kräftige Worte von einem Führer fallen.

Damit erreicht die Versammlung ihr Ende; das Volk zerstreut sich zu den Schiffen, und mancher betet unter Opfern

---

[1] Brandt, Zur Geschichte und Komposition der Ilias. Fleckeisens Jahrb. 1886, H. 8 u. 9, S. 513 u. ff.

zu den Göttern, daß er dem Tode im Kampfgetümmel entfliehen möge. Agamemnon aber ruft, wie vor der Versammlung, auch jetzt wieder die Geronten zusammen, die diesmal mit Namen aufgezählt werden (Nestor, Odysseus, Idomeneus, die beiden Aianten und Diomedes; von selbst kommt Menelaos); er opfert dem Zeus einen Stier und betet zum Zeus, daß er die Sonne nicht untergehen lassen möge, bevor Troja gefallen und Hektor getötet sei. Zeus aber, sagt der Dichter kurz (419), wollte ihm dies nicht vollenden (ἐπεκραίαινε Imperf.), sondern ihm noch unendliche Mühe bereiten. Bemerkenswert ist an der Form der Darstellung, daß der Dichter hier am Schluß wieder zum Anfange zurückkehrt und ganz sichtbar auf den Traum hinweist, dieser also auch zweifellos zu dieser ganzen Schilderung gehört, und daß er uns ganz wie in *A* und noch oft jede Spannung auf den Ausgang nimmt, indem er das Ergebnis im voraus angibt: Agamemnon wird an diesem Tage ebensowenig Hektor töten wie das breitstraßige Troja nehmen.

Aber auch darin gleicht die Darstellung der in *A* und verrät dieselbe Kunst, daß nach der aufregenden Volksversammlung, wie in *A* nach der Streitszene, formelhafte Verse folgen, die das Mahl und das Opfer beschreiben und so ein Ausruhen gestatten. Dann beruft der König das Volk mit denselben Versen wie vorher zur Versammlung (412—14 = 50—52) zur Schlacht, und drei prachtvolle Gleichnisse schildern die Menge des Heeres, den Glanz der Waffen und die Wucht des Marschierens, drei andere die Führer und den Oberkönig, der alle überragt an Größe und von Zeus an diesem Tage ausgezeichnet wird.

Aber es kommt noch nicht zur Schlacht; es folgt vielmehr eine genaue Aufzählung der Völker und Führer, die hier versammelt waren (484—785). Diese Aufzählung gilt uns als ganz prosaisch, und es stört auch, daß sie nicht als im Felde stehend behandelt werden, sondern nach der Zahl der Schiffe, in denen sie herfuhren. Indes, man darf dabei nicht übersehen, daß, was uns prosaisch erscheint, für die alten Griechen das „goldene Buch“ war; jedes Geschlecht war stolz darauf,

wenn ein Vorfahre von ihm vor Troja mitgefochten hatte und in diesem Buche verzeichnet war. Dieses Verlangen der Griechen erklärt die Einlegung dieses Stückes, gleichviel, von wem dies geschehen ist. Es erklärt aber auch den Umfang und die mancherlei Widersprüche, die sich mit der übrigen Darstellung ergeben. Denn nirgends war es leichter als hier, Verse nachzutragen, wenn ein Sänger ein Geschlecht ehren wollte. Daß die Einlegung allein hier, vor der ersten Schlacht, möglich war, ist klar; daß sie nicht rein mechanisch erfolgte, sondern im vorangehenden vorbereitet war, hat Brandt a. o. O. nachgewiesen, während A. Gemoll[1] es wahrscheinlich gemacht hat, daß der Schiffskatalog in den Kyprien nach dem Muster des homerischen verfaßt ist, dieser also schon in ein höheres Alter hinaufgeht. Es sind also mehr sachliche als innere Gründe, welche Zweifel an der Echtheit erwecken. Auf diese einzugehen, ist hier nicht der Ort. Nur darauf muß noch kurz hingewiesen werden, daß am Schluß der Aufzählung der Verfasser, um einen Zusammenhang mit *A* herzustellen, in rein äußerer Weise an Achill und seine Mannen erinnert. Solche Anspielung auf den Haupthelden, der dem Kampfe fern bleibt, finden sich nicht wenige in den folgenden Büchern (s. o. S. 101). Da des Achill bereits durch Thersites (238—242) und Agamemnon (375—378) gedacht ist, so ist sie hier nicht nötig. Doch wird das Bild, das uns der Dichter *A* 488—492 von Achill selbst gegeben hat, vervollständigt, da auch das Leben seiner Mannen in wenigen Strichen geschildert wird.

Ein Gleichnis veranschaulicht noch einmal die Wucht der vielen in die Schlacht ziehenden Männer. Der Dichter, für den es ja die erste Schlacht ist, die er schildern will, sucht durch verschiedene Mittel auch in uns den Wahn zu erwecken, daß es die erste Schlacht in diesem Kriege überhaupt sei. Iris, des Zeus Botin, meldet den Troern, als seien die Griechen erst gelandet, das Heranrücken des Heeres; sie hat die Gestalt des Priamossohnes Polites, der als Späher

[1] A. Gemoll, Der homerische Schiffskatalog. Progr. Striegau 1904.

ausgesandt war, um die Ankunft der Griechen rechtzeitig wahrzunehmen. Ja, die Troer, als lebten sie gar nicht im Kriege, sitzen gerade in einer Versammlung (ὥς ποτ' ἐπ' εἰρήνης), als die Nachricht ankommt. Hektor übernimmt schnell das Kommando und führt die Scharen zu den weitgeöffneten Toren heraus. Daran schließt sich ein Katalog auch der Troer; auch dieser ist vorbereitet durch die Verse 803--805. Denn hier wird hingewiesen auf die vielen Hilfsvölker, die in der Stadt lagern, eine Angabe, die auch die Worte Agamemnons (130 u. ff.) bestätigt; diese Völker aber bilden den wesentlichen Inhalt des sehr viel dürftigeren Katalogs.

Überblicken wir nun das ganze zweite Buch, so ist kein Zweifel, daß es, selbst von dem Schiffskatalog abgesehen, an innerer Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Handlung dem ersten Buche nachsteht und der Kritik gerechteren Anlaß zu Ausstellungen bietet. Aber, wenn wir gerecht sein wollen, dürfen wir uns auch nicht verhehlen, daß die Bewältigung des Stoffes, die Absicht, die der Dichter in diesem Buche durchführen wollte, ungleich größere Schwierigkeiten machte als die Erzählung des ersten Buches. Jedenfalls hat es der Dichter verstanden, uns mit großer Kunst über die Schwierigkeiten hinwegzuführen und uns die Vorstellung von den Verhältnissen zu geben, die er für die folgende Darstellung für nötig hält. Erhardt (Ilias S. 29), der am ruhigsten auf die verschiedenen Unebenheiten hingewiesen hat, schreibt doch am Ende seiner Betrachtung: „Die Phantasie wird gerade hier in *B* so unablässig in Anspruch genommen — erst durch den Traum, dann durch die lärmende Volksversammlung, den Aufbruch zur Heimkehr, das Dazwischentreten des Odysseus, die Bestrafung des Thersites — alle diese Bilder reihen sich so lebendig und ununterbrochen aneinander, daß wir zu kritischen Einwänden zunächst gar keine Zeit haben. Die Hauptwidersprüche sind durch die Boule und Peira wenigstens scheinbar vermittelt, und so konnte sich der Hörer dem Genuß an der bunten, wechselvollen Handlung ungestört hingeben. Ja auch wir, wenn wir uns über die inneren Widersprüche der Handlung auch völlig klar geworden sind, werden den

Gesang noch heute mit demselben Genuß auf unsere Phantasie wirken lassen können, mit dem ihm einst vor Jahrtausenden das feingebildete Ohr des Griechen lauschte."

Der innere Widerspruch besteht allein darin, daß der Dichter an die in *A* gegebene Lage anknüpfen und doch den Anfang des Krieges nachholen will. Dieser Widerspruch durchzieht auch die ganze folgende Darstellung. Nur eine Meisterhand wie Homer konnte ihn so geschickt überwinden, ganz wie in der Odyssee in ganz unnachahmlicher Weise er den König in Bettlergestalt gezeichnet hat: auch hier bricht das Königliche immer wieder durch, und doch wird der Schein des Bettlers gewahrt. Genau so wird hier in der Ilias der äußere Rahmen der Handlung, der durch das erste Buch geschaffen ist, gewahrt, insofern Achill nie in Tätigkeit tritt, in Wirklichkeit aber werden die Verhältnisse auch in den nächsten Büchern so geschildert, als ständen wir erst am Anfange des Krieges, als handele es sich um den ersten Zusammenstoß der beiden Völker. Die sich daraus ergebenden Anstöße sind wie in der Odyssee ohne weiteres zuzugeben, aber der Dichter ist deshalb kein Stümper; im Gegenteil, die Kunst, widerstreitende Dinge in geschickter Weise zu vereinigen, uns über die Widersprüche hinwegzutäuschen, so daß sie erst dem peinlich nachrechnenden Kritiker auffallen, verdient die größte Bewunderung.

Übrigens weist auch in diesem Buche ganz wie in *A* nichts auf eine besondere Quelle hin, die umgearbeitet und für die Zwecke von *B* nutzbar gemacht sei. Nur die allgemeinsten Angaben wie die Wahrzeichen bei der Abfahrt von Aulis oder die neunjährige Dauer des Krieges können auf Sagenüberlieferung beruhen; die Komposition des Buches aber ist von Anfang bis zu Ende freie Erfindung des Dichters, höchstens mit Ausnahme des Schiffskatalogs, den man allein aus sachlichen Gründen als späteren, geschickt eingeführten Zusatz ansehen kann. Es unterscheidet sich aber *B* von *A* dadurch, daß am Ende von *A* ein bestimmter Ruhepunkt gegeben war und in *B* die Handlung gewissermaßen von neuem anfängt, am Ende von *B* aber kein Ruhepunkt ist,

wir vielmehr mitten in der Handlung stehen, ganz wie am Ende vom *Γ*, so daß hier der Bucheinschnitt willkürlich ist und schwerlich auf den Dichter, sondern wohl erst auf die Alexandriner zurückzuführen ist. Immerhin haben diese, wenn nun einmal wegen der Länge der Gesänge ein Einschnitt wünschenswert war, gut getan, ihn am Ende von *B* vorzunehmen, weil der Inhalt des nächsten Gesanges (*Γ*) ein ganz anderer ist.

Das dritte Buch (*Γ*).

Die Heere rücken gegeneinander vor, und hier, wo es zum ersten Male geschieht, macht der Dichter auf den Unterschied zwischen den lärmend und ungeordnet einherziehenden Feinden, die *B* 867 *βαρβαρόφωνοι* genannt werden, und den schweigend vorrückenden, „Kraft" atmenden Achäern aufmerksam (s. o. S. 134). Wir sind nun auf den ersten Zusammenstoß gespannt — aber auch jetzt, wie schon vorher in *B*, erfolgt ein Aufschub: Alexandros, zwei Speere schwingend, tritt vor die Front der Troer als Vorkämpfer und fordert die besten der Achäer zum Zweikampf heraus. Sein Name war bisher nicht genannt; wenn er hier ohne einen näheren Zusatz eingeführt wird, so beweist dies wieder, daß er eine ganz bekannte Sagengestalt ist. Bei seinem Anblick springt Menelaos, den wir schon als Bruder des Agamemnon kennen, vom Wagen und eilt ihm entgegen. Da tritt das Unerwartete ein: Alexandros weicht zurück in die Schar der Gefährten aus Furcht vor dem Atreussohne. Sowohl den Kampfesmut des Menelaos wie die blasse Furcht des Alexandros veranschaulicht ein Gleichnis.

Da tritt Hektor, der vom Dichter schon wiederholt als größter Gegner bezeichnete Führer der Troer, an seinen Bruder heran — um Menelaos kümmert sich zunächst der Dichter nicht weiter — und treibt ihn mit den schärfsten Worten, wie wenn er mit ihm allein wäre und nicht inmitten

der Gefährten, in den Kampf zurück. Jetzt erst erfahren wir aus dem Munde des erzürnten Bruders die Freveltat des Paris,[1] und wie sie möglich geworden sei. Der Held wird uns in seiner verführerischen Schönheit ebenso gezeigt wie in seiner Weichlichkeit. Wie Hektor über die Tat denkt, zeigen seine Worte: „Wären die Troer nicht feige, so hättest du längst das steinerne Gewand angezogen“ (56/57). Paris demütigt sich vor seinem Bruder und macht den Vorschlag, er wolle mit Menelaos über die Helena kämpfen: der Sieger solle sie mit allen geraubten Schätzen erhalten, die beiden Völker aber sollten von da ab in Frieden leben.

Es ist klar, und die Kritik hat es auch scharf genug getadelt, daß dieser Vorschlag nicht im zehnten Jahre des Krieges, sondern nur am Anfange desselben gemacht werden konnte. Wir müssen dem gegenüber, wie wir es schon in *B* getan haben, bedenken, daß uns der Dichter tatsächlich in den Anfang des Krieges durch eine Täuschung, die erst scharfe Kritik merkt, zurückführt. Denn es geht in Wirklichkeit dieser an sich sehr vernünftige Vorschlag der ersten Schlacht, die der Dichter schildern will, voraus. Ein Tadel des Dichters würde nur dann berechtigt sein, wenn er diesen Zweikampf nach längeren Kämpfen erst einführte, etwa nach dem Wiederauftreten des Achill. Möglich wäre er auch dann, aber Paris und Menelaos müßten eine ganz andere Bedeutung in dem Gedichte haben; sie müßten die Haupthelden sein wie in der Aeneis Turnus und Aeneas, deren Zweikampf nicht nur den Krieg, sondern auch die Frage, wer Lavinia besitzen soll, entscheidet. Ob auch Paris und Menelaos einst eine solche Rolle gespielt haben, wissen wir nicht; die Spuren, welche einzelne Kritiker in der Ilias haben finden wollen (s. u.), reichen nicht aus, um eine sichere Behauptung aufzustellen. In unserer Ilias spielen Paris wie Menelaos jedenfalls eine untergeordnetere Rolle. Ihr Zweikampf entscheidet ja auch den

---

[1] Es ist möglich, daß die Verschiedenheit der Namen Alexandros — Paris auf ursprünglich zwei ganz verschiedene Helden hinweist; aber für die Ilias tritt dies nicht hervor (s. u.).

Krieg nicht, sondern hat hier nur den Zweck, uns den Urheber des ganzen Krieges vorzuführen, wie bald darauf Helena, die Mitschuldige. Einen anderen Zweck wird noch der weitere Verlauf der Handlung zeigen.

Paris' Vorschlag nimmt Hektor mit Freuden an und unterbreitet ihn den Achäern. Menelaos — erst jetzt erinnert sich seiner der Dichter wieder — geht gern darauf ein, verlangt aber, daß vorher feierliche Eide geschworen werden und der greise Priamos an ihnen teil nehme: „denn die Jüngeren sind flatterhaft; der Greis aber sorgt dafür, daß alles aufs beste für beide Teile geschehe" (106—110), eine Augenblicksbegründung, die den Zweck hat, den Vertrag feierlicher zu gestalten, den greisen König, der erst spät in die Handlung eingreift, schon hier einmal zu erwähnen und endlich die Teichoskopie einzuleiten. Nur ein Verkennen dieses durchaus natürlichen, dichterisch berechtigten Zweckes hat hier wie im folgenden die verschiedensten „Störungen des ursprünglichen Zusammenhanges" und nachträgliche Zusätze finden lassen, während die Komposition so einheitlich wie möglich ist.[1]

Der Vorschlag des Menelaos wird angenommen; der Dichter sagt dies nicht ausdrücklich, sondern er läßt uns, wie öfters, die Tatsache nur aus der Wirkung der Worte schließen: Achäer wie Troer freuen sich und hoffen endlich von dem jammerreichen Kriege befreit zu werden. Nun tritt eine längere Pause ein, bis die Opfertiere herbeigeschafft und Priamos aus der Stadt geholt ist. Diese Pause füllt der Dichter, der, wie Zielinsky a. S. 175 A. 2 a. O. so schön gezeigt hat, einen horror vacui hat, durch die Mauerschau aus: Helena wird durch die Iris, diesmal „Botin des Dichters" (Finsler), herbeigeholt, um von der Mauer dem Zweikampfe ihrer beiden Gatten, des rechtmäßigen und des Räubers, zuzuschauen. Auf der Mauer sitzen schon die Greise; wie der Dichter hierbei die Schönheit der Helena durch die Wirkung, die sie selbst

[1] Dies weist besonders gut von einem etwas anderen Standpunkte als wir nach Th. Plüß in dem tiefgehenden Aufsatze: Einheiten und Persönlichkeit im Homer, N. Jahrb. 1909, I. Abt. 23. Bd. S. 305—321.

auf diese hochbejahrten Greise ausübt, schildert, ist zu allen Zeiten mit Recht bewundert worden. Aber daß wir überhaupt von Helena einmal etwas erfahren, sie gleichsam in ihrer dämonischen Schönheit mit Augen sehen, ist doch in einem Epos vollberechtigt, das die Kämpfe besingt, die ihretwegen entstanden sind.

Schön schildert der Dichter ihr Verhältnis zu Priamos; mit wunderbarem Zartsinn gibt dieser nicht ihr, sondern den Göttern alle Schuld an dem schweren Unglück, das alle betroffen hat. Wie viel rührender ist nun das Schuldbewußtsein in der Brust der Helena, die herkam in dem Wunsche, ihren ersten Gatten einmal wiederzusehen, in Gegenwart der Greise aber in erster Linie an das Unheil denkt, das sie angerichtet hat.

Indes, da der Zweikampf noch nicht stattfindet, füllt der Dichter die Zeit, bis Priamos gerufen wird, passend durch ein Gespräch zwischen Priamos und Helena aus, dessen Inhalt der augenblicklichen Lage angemessen ist. Mangel an Verständnis für epische Darstellung verrät es, wenn man es lächerlich gefunden hat, daß Priamos sich jetzt erst, im neunten Jahre des Krieges, nach den wichtigsten griechischen Helden erkundigt. Es ist schon oben bemerkt worden, daß es für den Dichter die erste Gelegenheit ist, einzelne der hervorragendsten Helden näher in ihrer äußeren Erscheinung zu zeichnen, und er tut es in derselben Weise, wie er die Schönheit der Helena anschaulich gemacht hat, nämlich durch den Eindruck, den sie auf Priamos und die anderen Greise machen. Wenn Priamos von Agamemnon sagt, daß er einem „königlichen Manne gleiche“, daß er nie einen so schönen und stattlichen Mann gesehen, so bekommen wir von dem Oberkönig einen weit besseren Begriff, als ihn einzelne Angaben des Dichters geben könnten.

Aber auch im einzelnen ist die Szene, für die Lachmann nur die härtesten Worte hat, wenn er von „kindischer Abwechselung in den Versen 171, 199, 228“ u. a. spricht, kunstvoll aufgebaut. Nachdem Priamos Antwort auf die erste Frage erhalten hat, wobei sowohl seine Frage wie die

Antwort mit einem anderen Gedanken umkleidet ist, spricht er seine Verwunderung über die große Menge des Heeres aus und erwähnt dabei, so recht nach Greisenart, ein Erlebnis aus seiner Jugend; dann erst stellt er die zweite Frage und charakterisiert selbst äußerlich den Helden aufs beste. Helena aber beschreibt den Odysseus — und dies ist bezeichnend für ihn als Gestalt der Sage — ganz so, wie er in der Odyssee erscheint (202 *εἰδὼς παντοίους τε δόλους καὶ μήδεα πυκνά* = Od. 9, 19 *ὃς πᾶσι δόλοισι ἀνθρώποισι μέλω*). Nun schiebt, ehe die dritte Frage kommt, Antenor eine Episode aus der Vergangenheit ein, die uns Odysseus im Vergleich mit Menelaos schildert und das gegebene Bild vervollständigt. Dann erst fragt Priamos nach Aias. Auffällig kurz geht Helena, geht der Dichter über Aias hinweg: außer seiner riesigen Stärke und Tapferkeit wird auch sonst nichts von dem Helden gerühmt; er ist keine Lieblingsfigur des Dichters (auch 2, 557 wird ihm nur ein Vers gewidmet). Helena geht er nicht so nahe an wie die anderen bis jetzt genannten Helden. Deshalb geht auch sie kurz über ihn hinweg. Wie aber vorher Priamos und Antenor, so erzählt sie jetzt nach der Antwort eine Episode der Vergangenheit, indem sie an Idomeneus, der neben Aias steht, anknüpft und berichtet, wie oft diesen Menelaos bewirtet habe. Gut begründet der Dichter weiter, daß sie nur kurz bei diesen Helden verweilt: ihre Gedanken sind bereits bei ihren Brüdern, die sie hier vermißt. Der Dichter kennt wohl die ältere Sage, nach der Theseus die Helena raubte und ihre Brüder, Kastor und Polydeukes, sie befreiten — es weist darauf hin auch Aithra, des Pittheus Tochter, die Helena auf den Turm begleitet —, aber er will die Dioskuren nicht weiter in die Handlung einführen; deshalb läßt er sie hier schon unter der Erde ruhen,[1] während Helena sie noch unter den Lebenden wähnt und nach einer anderen Ursache ihres Fernbleibens sucht. Damit schließt die Mauerschau, ein kleines Kunstwerk für jeden, der Sinn für wahre Dichtung hat, auch zweifellos eine Schöpfung des Dichters, der den ganzen dritten Gesang geschaffen hat.

[1] Vgl. Finsler, Homer, S. 227.

Nachdem durch die Bemerkung des Dichters (243/44) über die Dioskuren ein äußerer Abschluß dieser Szene erzielt ist, setzt wieder die Parallelhandlung ein: Priamos wird durch den Herold Idaios zum Abschließen des Vertrages geholt. Kurz wird das Entsetzen des Greises geschildert, kurz auch der Weg bis zum Opferplatz. Jetzt ist Führer der Handlung Agamemnon; er setzt die Bedingungen des Zweikampfes noch einmal auseinander und macht den bezeichnenden Zusatz, daß, falls Paris falle, die Troer nicht nur Helena und ihre Schätze zurückgeben, sondern noch eine angemessene Buße hinzufügen sollen; sonst würde er weiter kämpfen, bis ein Ende des Krieges gefunden werde. Agamemnon, als Träger der Handlung, tötet auch die Opfertiere. Es ist nun ein stehendes Gesetz homerischer Darstellungsweise, daß bei gleichen Handlungen auf zwei Seiten stets nur die eine geschildert wird (z. B. im folgenden bei der Wappnung nur die des Paris 327 u. ff., nicht auch die des Menelaos), und es wird höchstens mit *ὥς δ' αὔτως* die andere angedeutet. So wird auch hier übergangen, daß Priamos ebenfalls die Opfer tötet und das Gebet an Zeus richtet. Wenn hier der Zusatz „ebenso machte es Priamos" fehlt, so erklärt sich dies daraus, daß Priamos den letzten Teil des Gebetes des Agamemnon doch nicht gut wiederholen konnte. An seiner Stelle führt der Dichter geschickt die Menge ein (320/23), die in sehr deutlicher Weise ihre Ansicht über einen etwaigen Vertragsbruch ausspricht. Durchaus der Kunst des Dichters aber entspricht es, wenn er den Ausgang des Vertrages und Zweikampfes schon vorausnimmt mit dem Verse: „Zeus wollte es ihnen noch nicht vollenden" (V. 302 = *B* 419 s. o.). Über den Ausgang des Kampfes, die Überlegenheit des Menelaos, sind wir auch sonst nicht im Zweifel: Menelaos ist der stärkere, er vertritt die gerechtere Sache; nur gezwungen hat Paris den Kampf angenommen. Der Dichter aber fügt noch zweierlei hinzu: Priamos will dem Zweikampfe nicht beiwohnen (V. 304—309), offenbar weil er für Paris fürchtet; und die Menge wünscht dem den Tod, der diesen Kampf unter den beiden Völkern veranlaßt hat, d. h. Paris (320/23).

Paris wird zunächst Träger der Handlung: sein Los springt zuerst heraus, seine Bewaffnung wird geschildert — sie gehört nun einmal gleichsam zur offiziellen Form, auch war seine ursprüngliche (17/18) offenbar nicht ausreichend — er schleudert auch zuerst den Speer, doch ohne Erfolg. Nun geht die Handlung auf Menelaos über; von Paris ist überhaupt nicht mehr die Rede. Er schleudert den Speer, zieht, als dieser keinen Erfolg gehabt hat, das Schwert, und faßt, als dieses am Helm des Gegners in Stücke gesprungen ist, Paris am Helmbusch, um ihn niederzureißen oder zu erwürgen — da setzt wieder, wie in *A*, als Menschen nicht helfen können, die Tätigkeit der Göttin ein: Aphrodite zerreißt den Helmriemen und entführt Paris — sie wird Trägerin der Handlung; um Menelaos kümmert sich der Dichter zunächst ebensowenig wie im Anfange des Gesanges, als Paris bei seinem Anblicke zurückgewichen ist. Der Zweikampf ist zu Ende; nur „auf eins ist noch einzugehen: Menelaos hat zweimal Zeus angerufen; das wurde direkt wiedergegeben. Was diesem Zweikampf vor allen anderen Kämpfen zukommt, seine moralische Bedeutung, das will der Dichter fassen und faßt er. Er tut es nicht durch losgelöste Betrachtungen, sondern er legt Reden ein, die von der Person aus natürlich und berechtigt und zugleich zur Illustration der ganzen Sache für den Hörer geeignet sind“.[1] Hier hätte in der Tat eine moralische Betrachtung den Gang der Erzählung nur auf das unangenehmste unterbrochen. Wo Aphrodite eingreift, ist für solche Erwägungen kein Platz mehr.

Sie hüllt Paris in Nebel und versetzt ihn „leicht wie ja natürlich als Göttin“ (381) in sein „duftendes“ Schlafgemach und holt dann Helena von der Mauer. Helena, die Verlangen nach ihrem ersten Gatten ergriffen hat, die über den unwürdigen Ausgang des Kampfes offenbar selbst empört ist, sträubt sich zuerst, der Aphrodite zu folgen; aber auf die Drohung der Göttin hin, sie vor beiden Heeren zu beschimpfen,[2]

---

[1] H. Jordan, Kampfesschilderungen S. 11.
[2] Vgl. dazu Plüß in dem o. a. Aufsatze S. 313.

gibt sie nach. Psychologisch fein wird ihre Stellung vom Dichter gezeichnet: die erste Schuld zieht alle anderen nach sich. Durch ihre erste Verirrung hat sie sich die Rückkehr zu den Ihrigen unmöglich gemacht. Wollte sie jetzt starrköpfig sein, so würde sie sich, wie Aphrodite ihr droht, auch bei den Troern verhaßt machen, die sie bis dahin durch ihre Schönheit gefesselt hat. Psychologisch fein aber ist es auch, daß der Dichter gerade ihr und zwar ihr allein — denn von keinem der Troer hören wir einen Tadel — Worte des schärfsten Tadels über Paris' Mißerfolg in den Mund legt (428—436): Schwäche am Manne ertragen Frauen am wenigsten. Paris lehnt den Tadel mit wenigen, gleichgültigen Worten ab, preist um so lebhafter ihre Schönheit und sein Verlangen nach ihr — und Helena gibt nach, obwohl sie vorher (410) dies als *νεμεσσητόν* bezeichnet hat. Damit ist der Vertrag schon in Wirklichkeit gebrochen, gleichviel, was weiter auf dem Schlachtfelde geschieht.[1]

Erst nachdem diese Szene völlig abgeschlossen ist, kehrt der Dichter, ganz seiner Gewohnheit gemäß, auf das Schlachtfeld zu Menelaos zurück. Es ist ganz müßig zu fragen, was dieser inzwischen gemacht habe: er sucht nach Paris und findet ihn nicht. Mit einer kurzen Bemerkung zeichnet der Dichter die Stimmung der Troer ebenso fein wie bei Beginn des Zweikampfes: keiner, sagt er, hätte ihn verborgen, wenn er ihn gesehen hätte; denn er war ihnen verhaßt wie das schwarze Verhängnis. Nun verlangt Agamemnon unter Zustimmung aller Achäer Erfüllung des Vertrages. Damit schließt das Buch. Es ist klar, daß hier niemals, wie Lachmann wollte, ein Lied geendet haben kann; ja auch der Bucheinschnitt, der hier wohl allein auf Rechnung der Alexandriner zu setzen ist, erscheint äußerst störend; denn es fehlt der ganz notwendige Abschluß, das Halten oder Brechen des Vertrages.

---

[1] Die Absicht des Dichters in dieser Szene verkennt ganz Kammer, Ästhet. Kommentar[3] S. 173.

Das vierte Buch (Δ).

Die Lage ist äußerst spannend: wir wissen, daß Zeus dem Vertrage Erfolg nicht geben will (s. o. S. 190). Paris hat ihn in Wirklichkeit schon gebrochen. Priamos hat sich entfernt. Was werden die Troer tun? Soll der Dichter Hektor, den er sonst so edel hinstellt, groben Vertragsbruch predigen und die Seinen zum Angriff führen lassen? Das ging nicht gut an. Wie immer in Lagen, wo Menschen die Schwierigkeit kaum lösen können, führt auch hier der Dichter die Vermittlung der Götter ein. Während Agamemnon unten auf Erden Antwort von Troern erwartet auf seine Aufforderung, den Vertrag zu halten, versetzt uns der Dichter plötzlich auf den Olymp in die Versammlung der Götter. Denn hier, wo es sich nicht um eine einzelne Person handelt wie in *A*, sondern um das Schicksal zweier Völker, ist eine Entscheidung aller Götter erwünscht. Zeus beginnt zu reden; er neckt Here und Athene wegen ihrer Untätigkeit, während Aphrodite so entschlossen gehandelt habe, und wirft dann die Frage auf, ob sie Frieden stiften oder den Krieg weiter dauern lassen wollten.

In dieser Frage des Zeus hat man den größten Widerspruch mit *A* finden wollen: Zeus habe so sehr das der Thetis gegebene Versprechen vergessen, daß er hier, „wenn es den anderen Göttern lieb sei" (V. 17/18), den Frieden herbeiführen wolle, wobei Achill um seine Genugtuung käme. Dieser Einwurf zeugt wieder von vollkommenem Mißverständnis homerischer Darstellung. Homer weiß, ebenso wie Zeus, daß dieser Vorschlag eben nicht „allen Göttern" lieb ist[1]; zum Überfluß hat der Dichter auch schon angedeutet, wie oben bemerkt ist, daß Zeus dem Vertrage gar nicht Vollendung geben will. Sein Vorschlag bietet nur Gelegenheit, daß Here und Athene ihrem grimmen Haß gegen die Troer Luft machen können; es kommt zu jenem „fürchterlichen Pakt", nach dem Here bereit ist, Zeus jede ihrer liebsten Städte zu opfern,

[1] Vgl. JB 1887 S. 295, wo eine Reihe ähnlicher Beispiele angeführt sind, ähnlich Plüß a. a. O. S. 312.

wenn er ihr nur Troja preisgeben wolle (s. Anh. 3). Finsler hat recht, wenn er meint, daß dieser Vertrag unser Gefühl beleidigt; aber ich sehe trotzdem darin weniger den Ausdruck einer pessimistischen Stimmung des Dichters, der die Ohnmacht der Menschen gegenüber den Göttern, und zwar nicht guter Götter, empfinde, als ein technisches Mittel, die Handlung weiter zu führen. Wie die Troer bisher geschildert waren, mußten sie den Vertrag halten, Paris und Helena ausliefern, ganz wie Achill in *A* nicht bloß das Schwert ziehen, sondern es auch brauchen mußte. Die Stimmung der Troer aber so zu zeichnen, schien dem Dichter notwendig, um das unbedingt Gerechte der Forderung der Griechen zu beweisen. Erfüllt werden aber durfte der Vertrag nicht, wenn die weitere Handlung möglich sein sollte. Da führte der Dichter die Götter ein und setzte auf ihre Rechnung, auf ihre Einwirkung, was er den Menschen nicht zutrauen wollte oder konnte. Genau so liegt es im 22. B. mit der Rolle, die Athene Hektor gegenüber spielt, eine Stelle, die an Gemeinheit, wie Finsler richtig behauptet, diese hier fast noch übertrifft. Beide Stellen sind sicher nicht Ausdruck tiefer Religiosität oder philosophischer Spekulation, sondern eher der Ausdruck von Nichtachtung der Götter: der Schritt von hier bis zu der Burleske im Götterkampf (21. B.) oder der Verhöhnung der Götter im Tanzliede des Demodokos (Od. 8, 266 u. ff.) ist nicht groß.

Zeus also gibt Here nach, und Athene wird, wie in allen bisherigen Fällen, die Vollstreckerin von Heres Willen. Durch ein sehr einfaches Mittel deutet der Dichter den Umschwung der Verhältnisse, den Übergang von froher Friedenshoffnung in Unruhe und Sorge vor weiteren Kämpfen an. Er vergleicht die Schnelligkeit, mit der Athene vom Olymp zur Erde fährt, mit einem glänzenden Stern, der schnell am Himmel dahin fliegt, Funken ausstreuend, ein Wunderzeichen für Schiffer wie für Heere. So fassen auch Troer und Achäer das plötzliche Erscheinen der Athene auf, und Unruhe befällt sie, die der Dichter gut durch ein Massengespräch (*ὧδε δέ τις εἴπεσκε κτλ*) zum Ausdruck bringt.

Der Dichter aber bekümmert sich zunächst nicht weiter um die übrigen, wie er sie ja auch bei der Olympszene ganz unbeachtet gelassen hat: Athene wendet sich an Pandaros und redet mit ihm, wie wenn er ganz allein auf dem Schlachtfelde wäre (ganz wie oben Hektor mit Paris). Pandaros gehört offenbar auch nicht zu den sagenberühmtesten Helden; deswegen bezeichnet ihn der Dichter näher als des Lykaon Sohn, Führer der schildbewappneten Männer, die am Aisepos wohnen. Athene reizt ihn, auf Menelaos zu schießen; wenn er ihn töte, würde er sich Dank verdienen bei allen Troern (πᾶσι Τρώεσσι V. 95), am meisten bei Paris. Der Widerspruch ist stark: bisher haben sich alle Troer über das Mißgeschick des Paris gefreut und hätten ihn gern ausgeliefert; jetzt sollen sie sich alle freuen, wenn Menelaos falle. Man darf aber hier weder die Person, die das sagt, noch den Zweck, zu dem sie es sagt, außer acht lassen. So sagt in Schillers Wallenstein (Picc. V, 1) Max, um den Abfall Wallensteins für unmöglich zu erklären, von seinem Heere: „Er könnte daran denken, dreißigtausend geprüfter Truppen, ehrlicher Soldaten, worunter mehr denn tausend Edelleute, von Eid und Pflicht und Ehre wegzulocken?“ Wallenstein dagegen urteilt über dasselbe Heer, um Wrangels Zweifel von dem Abfall des Heeres zu beseitigen (W. T. I, 5): „Das ist der Auswurf fremder Länder.“ Homer aber nennt, um die Worte der Athene und ihre Wirkung auf Pandaros noch begreiflicher zu machen, diesen einen Toren (ἄφρονα), weil er sich überreden ließ. Deshalb ist auch an diesen Worten kein Anstoß zu nehmen, und wohl auch daran nicht, daß sie ihn 101—103 auffordert, zum Apollo zu beten — zu dem „unverständigen“ Manne paßt es, daß ihm selbst etwas durchaus Natürliches noch besonders eingeschärft werden muß.

Echt homerisch ist die nun folgende Schilderung, die lange Vorbereitung (s. o. S. 162) und der kurze Abschluß in drei Sätzen: λίγξε βιός, νευρὴ δὲ μέγ᾽ ἴαχεν, ἆλτο δ᾽ ὀιστός. Der Pfeile wird belebt gedacht; denn der Dichter braucht von ihm das Wort (ἐπιπτέσθαι) μενεαίνων. Nun erst gibt der

Dichter näher das Ziel an, Menelaos. „In letzter Minute, als Pandaros' Pfeil schon davonfliegt", schafft ihn der Dichter zur Stelle. Das geschieht durch die Anrede 'Μενέλαε'. Wir haben ihn in dem Augenblicke verlassen, als er nach Paris sucht, dessen Helm in seiner Hand geblieben ist. Daß ihm der Schuß gilt, wissen wir aus den Worten der Athene (V. 98) und aus der Vorbereitung zum Schuß (V. 115). Im übrigen gibt sich der Dichter nicht die geringste Mühe, um zu begründen, daß er gerade in der Nähe des Pandaros ist: er braucht ihn an dieser Stelle; also ist er da. Dasselbe Verfahren werden wir noch oft finden.

Sehr viel kommt dem Dichter darauf an, daß der Schuß die richtige Wirkung tut, d. h. weder fehl geht noch Menelaos tödlich trifft. Zu diesem Zweck bemüht er Athene, die den Pfeil gerade so lenkt, wie es für die Sache angemessen ist. Mit derselben Ausführlichkeit, wie die Vorbereitungen zum Schuß erzählt wurden, wird auch — für unsere Ungeduld viel zu genau — der Weg beschrieben, den der Pfeil durch die einzelnen Teile der Rüstung nimmt, bis er endlich die Haut ritzt und das Blut hervorspritzt (129 – 140). Nun noch ein Gleichnis (141 – 147), dessen Inhalt mit seiner friedlichen Tätigkeit, wie öfters, in wunderbarem Kontrast zu dem furchtbaren Ernst der Lage steht — und dann erst die Wirkung, die der Schuß auf Agamemnon und Menelaos ausübt. Während Menelaos, wie schon vorher das Eingreifen Athenes, uns über die Wirkung des Schusses beruhigt, gibt Agamemnon seiner Befürchtung den schärfsten Ausdruck. Die Rede (155—182) ist für diesen Zweck ebenso meisterhaft wie Hektors Worte zu Andromache (6, 441 u. ff.), und nur wer das Menschenherz, das so leicht zwischen Hoffnung und Furcht schwankt, nicht kennt, kann hierin das Werk zusammenflickender Tätigkeit eines „Redaktors" sehen, der die Wirkung eines tödlichen Schusses hier „umgebogen" habe in die eines ungefährlichen. Tödlich durfte die Wirkung nicht sein, da Menelaos nach der Sage und der Absicht des Dichters von Troja zurückkehrt; Blut aber mußte fließen, um die schwere Verletzung des Vertrages ganz offen vor aller Augen zu

stellen — ein blinder oder wirkungsloser Schuß hätte keinesfalls diese Wirkung gehabt.

Menelaos wird von Machaon geheilt (198—219), Pandaros aber verschwindet, wie jede Person, die den Zweck des Dichters erfüllt hat. Kein Wort der Mißbilligung von seiten der Troer über die Tat des Pandaros, im Gegenteil, sie rücken in geschlossenen Scharen heran.[1] Wir erwarten nun wieder den Zusammenstoß der beiden Heere, der schon im Anfange des 3. B. in Aussicht stand; aber noch einmal kommt eine ‚Retardation': die Epipolesis. Agamemnon mustert die Scharen, lobt die Eifrigen, tadelt die Säumigen. Es ist das einzige Mal in der Ilias, wo er dieser königlichen Aufgabe gerecht wird. In durchaus natürlicher Weise wird diese Tätigkeit vor der ersten Schlacht geschildert; bei den folgenden können wir sie uns von selbst denken. Wenn auch die Szene fehlen könnte, so wird man sie doch im Epos, das „die Verbreiterung der Handlung" liebt, nicht für unangemessen halten. Es kommt hinzu, daß diese Szene, wie ich schon JB 1887 S. 296 bemerkt habe und Finsler (s. JB 1907 S. 309) näher begründet hat, dazu dient, die Einführung der Diomedie im 5. B. vorzubereiten. Denn die Epipolesis gipfelt in einer Verherrlichung des Tydeus, des Vaters des Diomedes; da er von einem solchen Vater abstammt, sind wir auf seine Taten mit Recht gespannt. „Nach den letzten Worten dieser Unterredungen verschwindet Agamemnon, wie vor ihm mehr als ein homerischer Held" (H. Jordan S. 15), und nun endlich beginnt die Schlacht mit einer Reihe von Einzelkämpfen (457—543). Den Reigen eröffnet Antilochos, Nestors Sohn, auch eine Lieblingsgestalt des Dichters.

Überblicken wir die Handlung des 3. u. 4. B., so ist klar, daß sie ganz einheitlich ist. Die Entwicklung schreitet zwar, ganz wie in *B*, nicht so rasch vor wie die in *A*. *A* hat auch Episoden, aber sie treten gegen die Haupthandlung zurück, während sie hier der Haupthandlung fast gleichwertig

[1] Vgl. dazu die Bemerkung von H. Jordan S. 14 und unsere Ausführung o. S. 120 u. ff.

sind. Es ist möglich, daß die Mauerschau und die Epipolesis erst später vom Dichter zugesetzt sind und daß auch der Zweikampf vielleicht im Anfange eine Erweiterung erfahren hat. Aber daß fremdes Gut hier benützt sei oder eine fremde Hand hier Zusätze gemacht habe, läßt sich nicht erweisen. Daß ein Lied einst vom Zweikampfe zwischen Menelaos und Paris gesungen, daß Pandaros' Schuß vielleicht einmal eine ganz andere Bedeutung gehabt habe — hat man doch in Pandaros nur einen Doppelgänger des Paris sehen wollen —, ist selbstverständlich möglich, aber die Spuren, die man in *Γ* und *Δ* davon glaubt zu entdecken,[1] erlauben keinesfalls einen solchen Schluß. Die Darstellung ist so eigenartig und für den Zweck, den der Dichter verfolgt, so passend, daß, falls eine solche Benützung vorliegen sollte, sie sich rein äußerlich nur auf einzelne Verse oder Versteile erstrecken könnte. Wenn Lachmann auf die verschiedenen Ausdrücke für „Verträge brechen" in *Γ* und *Δ* hinweist und daraus einen Unterschied zwischen den beiden Büchern feststellen will, so ist dies doch ein zu schwächlicher Grund. Es finden sich dafür nicht bloß die drei von Lachmann angegebenen, sondern noch ein vierter: *ὅρκια συγχεῖν*; wenn davon 2 in *Γ*, 2 andere in *Δ* gebraucht werden, alle aber passend erscheinen, ja der Ausdruck *ὅρκια δηλήσασθαι* (3, 107) statt *ὑπὲρ ὅρκια δ.* in 4, 67 u. a. durch das damit verbundene *ὑπερβασίῃ* entschuldigt wird, so kann man daraus doch nicht auf verschiedene Dichter schließen. Finslers einzelne „Stücke" aber sind so wenig faßbar, daß man sie nicht zur Grundlage weitgehender Folgerungen machen kann. Mülders Ansicht aber ist durch die obige Darstellung, hoffe ich, genügend widerlegt (vgl. auch JB 1905 S. 182).

Eine ganz andere Frage aber ist es, weshalb der Dichter überhaupt den Zweikampf und in Verbindung damit den Bruch des feierlich beschworenen Vertrages in die Handlung

---

[1] Finsler, Das 3. und 4. Buch der Ilias, Hermes 1906, S. 426 —441, Mülder, *Ὁρκίων σύγχυσις*. N. Jahrb. f. d. kl. Altert. 1904 B. 13 S. 635—643.

eingeführt hat. Offenbar genügte für uns als Ursache der Kämpfe der Raub der Helena und der Versuch der Griechen, sie zurückzuführen. Dieser Zug der Sage ist sicher uralt, da er auch in der altgermanischen Sage (Gudrun) erscheint. Er geht wohl auf einen alten Mythos zurück, den Raub der Lichtgöttin durch den Winterriesen und ihre Befreiung durch den Sonnengott. Daß dies auch bei den älteren Griechen ein beliebter Sagenstoff gewesen ist, ersieht man daraus, daß die Sage in wenigstens zwei verschiedenen Gestalten auftritt: 1. Raub der Helena durch Theseus und ihre Befreiung durch die Dioskuren; 2. Raub der Helena durch Paris und ihre Befreiung durch einen Heereszug aller Griechen. Der Dichter hat zweifellos diesen Sagenstoff schon vorgefunden, und er hat geglaubt, diesem alten, gleichsam schon verbrauchten Motiv ein neues hinzufügen zu müssen, das den Anschauungen seiner Zeit mehr entsprach: die Treulosigkeit der Asiaten. Er hat den Begriff von der periura gens geschaffen, der in der Folge immer mehr gesteigert wurde. Während die Sage vom Raub der Helena im Mutterlande wurzelte, ist dies neue Motiv sicher erst an der asiatischen Küste ausgebildet worden, als die Griechen hier die treulosen Asiaten kennen gelernt hatten. Wir haben dann hier (vgl. auch Anh. 3) ein deutliches Zeichen von dem Ursprunge der Sage im Mutterlande und ihrer Weiterbildung in Jonien und damit zugleich eine Erklärung für die zahlreichen Doppelmotive in den homerischen Gesängen. Hier sei nur noch bemerkt, daß der Dichter durch Einführung des Treubruchs auch vortrefflich seinen Zweck fördert, nämlich die erste Schlacht auch ohne Achilleus für die Griechen siegreich sein lassen. Denn es würde, wie ich schon JB 1887 S. 296 bemerkt habe, allem Gerechtigkeitsgefühl Hohn sprechen, wenn unmittelbar nach diesem Eidbruch die Troer unter der Begünstigung des Zeus siegten. Auch ist dies Motiv stärker: durch den Raub der Helena hat nur Paris gefehlt; durch den Bruch der Eide macht sich das ganze Volk schuldig. Ich meine, diese Gründe genügen, das Einlegen des Zweikampfes und Vertragsbruches begreiflich zu machen.

Das fünfte Buch (*E*).

Eine längere Reihe von Einzelkämpfen mehr oder minder berühmter Helden wirkt ebenso ermüdend wie die Schilderung von Massenkämpfen (s. o. S. 121). Es ist deshalb ein Beweis von dem Kunstsinn des Dichters, daß er stets eine Person in den Mittelpunkt der Handlung stellt und die anderen nur nebenbei eingreifen läßt. Dies geschieht hier zum ersten Male. Das ganze 5. Buch ist der Verherrlichung des Diomedes gewidmet und führt deshalb auch die Überschrift: *Διομήδους ἀριστεία.* Der Dichter hat bedeutsam bei der Epipolesis auf ihn hingewiesen; er tut es noch einmal in den ersten Versen dieses Buches, indem er ausdrücklich sagt, daß ihm Athene Mut und Kraft gegeben habe, damit er sich vor anderen auszeichne. Prachtvoll ist die Steigerung, die im Laufe des Gesanges die Tapferkeit dieses Helden erfährt: er kämpft zuerst mit Menschen (85—317), wobei der Dichter ihn auch vom Kampf im „Gewühl“ und mit geringeren Helden fortschreiten läßt bis zum Kampf mit den tapfersten Helden der Troer, Aineias und Pandaros, dessen Tod zugleich die Sühne für seinen Verrat ist; dann wagt er sich an die Götter, die den schwer verwundeten Aineias beschirmen, Aphrodite und Apollo, verwundet die Göttin und läßt erst nach schwerer Drohung von Apollo ab (330—440); endlich stürmt er mit Athenes Hilfe selbst gegen den Kriegsgott Ares an und bringt ihm eine Wunde bei (711—909). Damit aber die Kampfesszenen nicht ermüdend wirken, unterbricht sie der Dichter wiederholt durch längere Gespräche unter den Menschen und durch mehrere Szenen im Olymp; auch entfernt er den Haupthelden (infolge seiner Verwundung) zeitweilig vom Kampfplatze, damit auch andere Helden hervortreten können und namentlich auch der tapferste Gegner, Hektor, zur Geltung kommen kann.[1]

---

[1] Wie kunstvoll auch im einzelnen der Aufbau des ganzen Buches ist, zeigt Drerup in einer mir freundlichst zur Einsicht überlassenen Skizze, die demnächst erscheinen soll. Drerup zeigt namentlich auch die Kontrastwirkung und die Beziehung der Szenen aufeinander in so

Die Schlacht, die der Dichter hier schildert, ist für ihn wie für die Hörer die erste in diesem Kriege überhaupt. Sie entspricht durchaus der Voraussetzung, die uns der Dichter im Anfange des dritten Buches nahe legt, und die auch der Ausgang des Zweikampfes zwischen Menelaos und Paris schon bestätigt hat: die höhere Disziplin muß den Sieg über die Unordnung davontragen. Äußerlich wird dieser Sieg auch durch die Überlegenheit der Athene über den wild daherstürmenden Ares zum Ausdruck gebracht. Vorübergehend kann wohl die wilde Kraft einen Vorteil erringen, aber nicht dauernd. Diesen Verlauf erforderte der griechische Nationalstolz: kein Dichter hätte wagen können, eine erste Schlacht zwischen den Griechen und ihren Gegnern mit einem Ausgange zu schildern, wie ihn der zweite Schlachttag zeigt unter dem besonderen Eingreifen des Zeus.

Diomedes aber, der hier in erster Linie gefeiert wird, gehört sicher zu den sagenberühmtesten Helden. Aber es wird sich nicht ausmachen lassen, ob der Dichter bei der Abfassung dieses Gesanges schon ein bestimmtes Lied vorfand, das seine überlegene Tapferkeit auch im Kampfe gegen Troja verherrlichte, oder ob er zuerst ihn, den Helden des thebanischen Sagenkreises, auch im trojanischen Kriege eine so große Rolle spielen ließ. Das Gedicht ist so einheitlich aufgebaut, die Personen, die auf griechischer wie trojanischer Seite in den Kampf eingreifen, sind so sehr der augenblicklichen Lage angepaßt, daß an eine irgendwie mechanische Benützung oder Übertragung eines Liedes in diesen Zusammenhang nicht gedacht werden kann.

Nur auf ein paar Einzelheiten will ich hier noch aufmerksam machen, um zu zeigen, wie sehr der Dichter dieses Lied dem Zusammenhange angepaßt hat. Pandaros, der in Δ auf Menelaos geschossen hat, gedenkt dieses Schusses (204), und der Dichter zeigt ihn uns überhaupt als guten Schützen sowohl in den Worten des Aineias (173) wie darin, daß er

---

klarer Weise, daß wir das Werk eines wirklichen Dichters, nicht Kompilators hier sehen müssen.

einen zweiten Helden, den Diomedes, verwundet. Es entspricht durchaus der Art des Dichters, eine Person, die eine Rolle in der Handlung spielt, später uns wieder vorzuführen und manches über sie nachzubringen. Wir werden dieses Verfahren noch oft finden, z. B. bei Paris, bei Asios (im 12. und 13. B.), bei Thetis, Helena, ja selbst bei der Briseis. So benützt er auch hier die Tatsache, daß Pandaros zu Fuß kämpft, dazu, uns einiges über ihn und seinen Reichtum zu erzählen (192—204) und Interesse für ihn zu erwecken. Auch daß sein Leichnam, um den sich zuerst ein Kampf erhebt, später beim Drängen anderer Ereignisse völlig vergessen wird, ist nicht auffällig, wie schon Erhardt S. 63 A. bemerkt und 13, 496 ff., 526 ff., 15, 544 ff., 582 ff. vergleicht. Wir verweisen auf die Art, wie Menelaos, Pandaros, Agamemnon in den oben behandelten Fällen verschwinden.

Daß die Epipolesis als Einleitung zur Aristie des Diomedes dient, wurde schon oben erwähnt. Aber bemerkenswert ist die Rolle, die Athene in beiden Gesängen als Beschützerin des Tydeus wie des Diomedes spielt. Stark wird von Agamemnon 4, 390 betont, daß Tydeus solche Taten nur vollbringen konnte, weil Athene ihm beistand, und die Göttin selbst bestätigt diese Worte 5, 808. Sie hilft auch in dieser Schlacht Diomedes wie nirgends einem zweiten Helden. Steigt sie doch mit ihm auf den Streitwagen und lenkt seinen Speer unmittelbar auf Ares. Möglich, daß der Dichter ein besonderes Schutzverhältnis, in dem der Tydide zur Göttin stand, aus anderen Liedern kannte, möglich aber auch, daß allein der Gang der Handlung diese Stellung Athenes wünschenswert machte.

Achills Abwesenheit vom Kampfe wird nur von Here 788—790 erwähnt. Es ist zwar möglich, daß dies ein späterer Zusatz ist; aber für die ganze Darstellung, für die Erfindung des Dichters, daß dies überhaupt die erste offene Feldschlacht sei, war es sicher nötig, diesen Gedanken einmal auszusprechen. Es wird damit die Erzählung zugleich in den durch *A* geschaffenen Rahmen gestellt, auf den noch ein paar andere Züge hinweisen. Wenn Athene 31—34 Ares vom

Schlachtfelde mit der Begründung entfernt, daß man Zeus es überlassen müsse, die Schlacht zu leiten und Sieg zu geben, wem er wolle, so kann man in dieser Augenblicksbegründung allerdings nur eine Anerkennung der höchsten Macht des Zeus sehen, die durch die ganze Ilias hindurch geht. Wenn aber Here 762/63 ausdrücklich Zeus fragt, ob sie den Ares aus der Schlacht mit bösen Schlägen entfernen dürfe, so beweist diese Frage doch, daß sie bei ihm eine Begünstigung der Troer voraussetzt und daß sie sich seiner ausdrücklichen Zustimmung versichern will, ehe sie einzugreifen wagt. Es ist noch nicht das Verhältnis, das im Anfange des 8. B. geschaffen wird; aber die Tätigkeit des Zeus zugunsten der Troer, d. h. die durch das Ende von *A* geschaffene Lage, wird doch vorausgesetzt.

Mit der Rückkehr aller Götter in den Olymp ist ein gewisser Abschluß gegeben; so endet hier zugleich auch die Aristie des Diomedes. Die Alexandriner haben deshalb recht getan, und wahrscheinlich ist ihnen der Dichter schon vorangegangen, hier einen Einschnitt auch äußerlich zu bezeichnen und das Ende eines Buches anzusetzen.

Das sechste Buch (Z).

Der Anschluß an das vorangehende Buch ist ganz eng. Die Götter haben zwar das Schlachtfeld verlassen, aber der Kampf tobt weiter. Diomedes tritt zunächst zurück, damit andere Helden sich auszeichnen können. Nach einer kurzen Schilderung des Kampfgewühles im allgemeinen (1—4) und mehrerer Einzelkämpfe verweilt der Dichter etwas länger bei einem Falle, der bis jetzt noch nicht erwähnt ist, nämlich daß der Held Adrastos, der vom Wagen gestürzt ist, Menelaos bittet, ihn lebend gefangen zu nehmen.[1] Auch Nestor tritt auf mit einem nützlichen Vorschlage, nämlich sich nicht bei

[1] Vgl. dazu das o. S. 124 Bemerkte.

der Beraubung der Toten aufzuhalten, sondern die Feinde kräftig zu verfolgen — eine Aufforderung, die seitdem unzähligemal wiederholt und sicher wohl auch von Nestor oder Homer nicht erst erfunden ist. Aber die Schilderung der Schlacht ist nur Nebensache; der Hauptzweck, den der Dichter in diesem Gesange verfolgt, ist der, nach den kriegerischen Szenen des 5. B. friedliche Bilder folgen zu lassen. Denn nachdem Diomedes am Schlusse von *E* das Höchste erreicht hat, kann jede neue Heldentat nur abschwächend wirken (12—19 sind daher wahrscheinlich späterer Zusatz). Es hat sich die Überlegenheit der Griechen über die Troer klar gezeigt, wenn diesen nicht die Götter in besonderer Weise helfen. Diese Lage wird kurz angedeutet in den Versen 72—75, um die Anrufung der Stadtgöttin Athene zu begründen.[1] Hektor entfernt sich zu diesem Zwecke, nachdem er mit Aineias die Schlacht zum Stehen gebracht, d. h. die wilde Flucht der Troer aufgehalten hat.

Die Zwischenzeit, bis er nach Troja gelangt, füllt der Dichter mit der Begegnung zwischen Glaukos und Diomedes aus (119—236). Daß man auch an dieser Szene mit Unrecht Anstoß genommen und rein künstlich einen Widerspruch im Charakter des Diomedes aufgespürt hat, habe ich bereits o. S. 61 gezeigt. Hier will ich nur noch bemerken, daß man auch viel zu weit gehende Folgerungen aus der Tatsache gezogen hat, daß Diomedes im zehnten Jahre des Krieges Glaukos noch nicht kenne. Zwar ist möglich, daß die Lykier, wie Christ annimmt, erst später in die homerische Sage hineingekommen sind, aber für die Ilias hat dies keine Bedeutung. Mit der Ilias sind sie jetzt so eng verbunden, daß eine Ausscheidung ohne große Gewaltsamkeit nicht mehr möglich ist. Wenn sie früher noch keine Rolle in der troischen Sage spielten, so hat sie erst der Dichter eingeführt, wie nach ihm die Kykliker immer neue Völker und Namen dem alten Bestande hinzugefügt haben. Die Frage selbst aber V. 123 ist nötig, damit die ganze Szene möglich wird; dies allein läßt sie

[1] Vgl. dazu unsere Ausführung o. S. 69.

berechtigt erscheinen, und wir brauchen nicht daran zu erinnern, daß für den Hörer, und auf diesen nimmt der Dichter allein Rücksicht, diese Schlacht überhaupt die erste ist. Es liegt die Sache hier genau wie bei der Mauerschau (s. o. S. 188). Wie sehr der Dichter nur die Hörer, nicht die in der Handlung selbst auftretenden Personen im Auge hat, zeigt die kleine Unachtsamkeit am Schluß der Episode: Glaukos sagt (206) einfach: Hippolochos aber zeugte mich, nennt sich aber nicht; der Hörer, nicht Diomedes weiß aus V. 119, daß er Glaukos heißt.[1]

Die Erzählung selbst ist anmutig und macht gerade einen besonders lieblichen Eindruck inmitten der Schilderung wilden Kampfgetümmels. Wunderbar ist, daß hier zwei Novellenmotive, die im Alten Testamente schon vorkommen, verwendet sind: das verführerische Weib (= Potiphars Gattin), das abgewiesen wird und sich nun durch Verleumdung rächt, und der Uriasbrief, der bei Homer allerdings nicht den gewünschten Erfolg hat. Entlehnung von der einen oder der anderen Seite scheint hier ausgeschlossen; ähnliche Verhältnisse haben leicht auch zu ähnlichen Taten geführt. Merkwürdig dagegen ist am Schluß das Urteil des Dichters über den Waffentausch, wenn er sagt: Zeus habe dem Glaukos den Verstand genommen, daß er seine goldene Rüstung gegen die eherne, die hundert Rinder werte gegen die neun Rinder werte, eingetauscht habe. Hier machte Haupt im Kolleg die Bemerkung, daß der Dichter unter der Sage stehe, weil er den Wert des Geschenkes abschätze und nicht auf das Zeichen der Gastfreundschaft allein sehe — und ich denke, wir müssen Haupt recht geben. Ist dies aber so, dann haben wir hier einen sicheren Beleg dafür, wie der Dichter überkommenes Sagengut der Darstellung einverleibt; wir können hier ohne weiteres ein Einzellied erkennen, das in sich völlig geschlossen ist und auch einen weiteren Einfluß auf die Handlung nicht hat.

---

[1] Auffallender ist, daß 173 auch der König Lykiens (Jobates) nicht genannt wird. War dieser so sagenbekannt, daß seine Nennung nicht nötig war? Vgl. Finsler, Homer S. 218.

Es hat hier seinen besten Platz, nicht nur weil es die Zeit von Hektors Gang nach der Stadt ausfüllt, sondern auch weil am ersten Schlachttage die Frage des Diomedes noch verständlich ist; am zweiten würde sie es weniger sein, und am dritten wird er schon verwundet.

Inzwischen gelangt Hektor nach Troja. Der Dichter ist sich bewußt, daß Hektor die Seinen in bedenklicher Lage verlassen hat. Denn auf die Aufforderung seiner Mutter, doch zu verweilen und ein Glas Wein zu seiner Stärkung zu trinken, erwidert er, daß er dazu keine Zeit habe, sondern bald in die Schlacht zurückkehren müsse (264 u. f.), und ähnlich spricht er später (360—62) zur Helena. Trotzdem ist der Zweck, den Bittgang der Frauen zu veranlassen, nur der Vorwand, Hektor in die Stadt zu bringen — die Botschaft hätte natürlich auch ein anderer ausrichten können. Der ganze Bittgang hat ja auch gar keinen Erfolg, da Athene schroff die Bitte ablehnt (311).[1] Es kommt offenbar dem Dichter nicht auf diesen Bittgang an, sondern auf die Schilderung der Verhältnisse in Troja. Wir lernen die Mutter Hektors kennen wie in *Γ* seinen Vater, so daß ihr Erscheinen im 22. B. nicht gar zu unerwartet kommt. Wir sehen, wie er zu seinem Bruder Paris steht und zu Helena, besonders aber zu seiner Gattin und seinem kleinen Sohne. Dadurch tritt uns seine Gestalt menschlich so nahe wie keine zweite in der Ilias. Wir erblicken darin die höchste Kunst des Dichters, und wir begreifen, warum die alten Kritiker in Homer auch das unerreichte Vorbild eines Tragikers sahen, weil er es verstanden hat, für die tragischte Gestalt der Ilias solches Interesse zu erwecken. Um dieser hohen Schönheit willen werden wir gern die schwache Begründung, die ihn in diesem Augenblick nach Troja bringt, mit in den Kauf nehmen, aber zugeben, daß die Einlegung gerade an dieser Stelle am geeignetsten war. Denn von anderen Gründen

[1] Über die Doppelgestalt der Athene, der Stadtgöttin von Troja und der Kriegsgöttin, die die Achäer, besonders Diomedes begünstigt, macht einige gute Bemerkungen Vürtheim, De Aiacis origine, cultu, patria, Leyden 1907 S. 39—42.

abgesehen, über die später zu reden sein wird, ist der Anfang einer Dichtung, der die Exposition bringen muß, für die „Verbreiterung“ der Handlung, für Szenen, die nicht unbedingt für die Handlung als solche nötig sind, geeigneter als jede andere Stelle, da später der Fortgang der Handlung durch solche Episoden empfindlicher gestört wird.[1]

Nach der Begegnung mit seiner Mutter eilt Hektor zu Paris, um diesen in den Kampf zurückzuführen (313 u. ff.). Wir haben ihn am Schlusse von Γ im Schlafgemach mit Helena verlassen; am Kampfe hat er nicht teilgenommen; es bedarf also eines besonderes Antriebes, um ihn zur Teilnahme zu veranlassen. Hektor ist dazu die geeignetste Person. Das ist alles so natürlich, daß man es schwer verstehen kann, wie man aus dieser Szene die weitgehendsten Folgerungen hat ziehen können: Paris sei „ursprünglich“ ein gewaltiger Kriegsheld gewesen, ein zweiter Meleager, der sich grollend vom Kampfe aus einer nicht mehr ersichtlichen Veranlassung zurückgezogen habe; Hektor sei „ursprünglich“ nicht, um den Bittgang zu veranlassen, in die Stadt gegangen, sondern um Paris zu versöhnen,[2] da die Not unerträglich geworden sei. Man hat sogar einen sachlichen Grund angeführt: Paris-Alexandros habe das schönste Weib — nach alter Auffassung gebühre das schönste Weib aber dem stärksten Helden.[3] Richtig, ja man könnte noch den Namen, Alexandros „der Abwehrer“, hierherziehen, der meines Wissens noch nirgends genügend neben dem Namen Paris erklärt ist. Wir befinden uns hier in der Lage, wie so oft bei der Erklärung der Ilias: die Möglichkeit, daß eine so kraftvolle Gestalt des Paris-Alexandros in der Sage existiert hat, müssen wir unbedingt zugeben, ja das Beispiel des Meleager scheint sie zu bestätigen. Aber

---

[1] Man vergleiche die langsame Entwicklung der Handlung in Schillers Piccolomini mit der in Wallensteins Tod.

[2] So Robert, Studien zur Ilias, Berlin 1901 S. 197; vgl. dazu meine Erwiderung JB 1902 S. 150 Wie Robert denkt auch Finsler S. 62 und Bethe, Hektors Abschied, Abhandl. d. königl. sächs. Ak. d. W. 27. Bd. 1909 S. 424, vgl. Wochenschr. f. kl. Phil. 1910, Sp. 593—595.

[3] Usener, Kleine Schriften II, 249.

etwas ganz anderes ist, ob Homer diese Gestalt gekannt hat und ob sich in unserer Ilias noch irgendwie sichtbare Spuren dieser ursprünglichen Gestalt finden; mit anderen Worten: Zwingen die Worte des Dichters zu dieser Auffassung und hat er eine alte Überlieferung hier plump und ungeschickt benützt, ohne sich des Widerspruches bewußt zu werden? Dies letztere müssen wir ebenso bestimmt verneinen, wie wir die angedeutete Möglichkeit zugeben.

Nirgends in der Ilias ist auch nur eine leise Anspielung daran, daß Paris ein großer Kriegsheld sei. Als solcher erscheint er erst in der nachhomerischen Dichtung als Überwinder des Achill.[1] Nicht als kraftvoller Held, sondern durch Verführungskünste und seine Schönheit hat er in der Ilias Helena gewonnen. Hektor hält ihm dies (3, 39) vor, und Helena bestätigt es nicht nur 3, 428—36, sondern auch 6, 350, wo sie geradezu wünscht, daß sie „eines besseren Mannes Gattin" sein möchte, der Ehrgefühl habe. In den Kämpfen aber spielt Paris stets nur die Rolle eines Bogenschützen, und daß diese in der Ilias nicht besonders angesehen sind, geht aus dem Schimpfwort ἰόμωροι (4, 242 und 14, 479) hervor. Bezeichnend auch sind die Worte, die Diomedes an Paris richtet, nachdem er von ihm verwundet ist (11, 385—391):

„Lästerer, Bogenschütz, pfeilprangender, Mädchenbeäugler!
Wenn du mit offner Gewalt in Rüstungen wider mich kämest,
Wenig frommte dir wohl dein Geschoß und die spitzigen Pfeile.
Jetzt da du leicht den Fuß mir ritztest, prahlest du eitel.
Nichts gilt mir's — als träf' mich ein Mädchen oder ein Knäblein.
Kraftlos spielt das Geschoß des nichtsgeachteten Weichlings.

[1] Aus den Kyklikern hat auch Virgil, wie er ja auch sonst in der Darstellung der troischen Verhältnisse von ihnen abhängt, das Bild von Paris, wenn er von Dares Aeneis V 370 sagt: ‚solus qui Paridem solitus contendere contra', also Paris auch zu dem größten Faustkämpfer macht, wovon in der Ilias nicht die geringste Spur vorliegt.

Bekanntlich aber wird das elfte Buch der Ilias ganz allgemein von der Kritik zu den „ältesten" Bestandteilen der Dichtung gerechnet. Wenn also hier schon Paris als Weichling und Weiberbeschwätzer erscheint, so kann man ganz zuverlässig behaupten, daß Homer von einer Heldengestalt des Paris nichts weiß; zu einer solchen Heldengestalt hat der Dichter allein Hektor gemacht; neben ihm hat Paris keine Stelle.

Der „Groll" des Paris also, von dem 6, 326 die Rede ist, darf nicht außerhalb der Dichtung in einer „verlorenen Fassung" des Liedes, das der Dichter ungeschickt benützt habe, gesucht werden — für so dumm dürfen wir den Dichter oder Redaktor nicht halten —, sondern in der Dichtung selbst. Ich habe bereits (JB 1902 S. 150 Anm.) gegenüber den vielfachen Versuchen, die Worte zu deuten,[1] eine durchaus einfache, dem Verfahren des Dichters entsprechende Erklärung gegeben. Leichtfertige Menschen, wie Paris in der ganzen Ilias geschildert wird, suchen die Schuld eines Mißerfolges nicht in sich selbst, sondern in anderen. So schiebt hier Paris im Gespräch mit Helena (3, 439/40) die Schuld auf die Götter, dann grollt er dem Volk, während doch das Volk alle Veranlassung hat, ihm zu grollen; denn Leute seines Schlages zürnen ganz gewöhnlich denen, denen sie Unrecht zugefügt haben. Sein Groll scheint um so berechtigter, als er nach der Meinung des Dichters, die wir unwillkürlich teilen, Kenntnis hat von dem Gebet der Troer (3, 320—23), in dem sie ihm als Urheber des Krieges den Tod gewünscht haben. Daß aber oft der Dichter eine Kenntnis von Dingen, die wir, die Hörer oder Leser, haben, weil sie der Dichter mitgeteilt hat oder sie aus der Sage bekannt sind, auch bei den handelnden Personen, die sie eigentlich nicht haben können, ohne weiteres annimmt, dafür habe ich oben S. 205 und Wdsp. S. 6/7 eine Reihe von Beispielen angeführt.[2]

---

[1] Vgl. Ameis-Hentze, Anhang zur Ilias, die Einleitung zu *Z*.

[2] Genau so verfahren auch andere Dichter, damit man aus dieser Eigenheit nicht andere Schlüsse zieht. Ich will nur an einen sehr bekannten Fall in Schillers kunstvollster Dichtung, Wallenstein, erinnern. Piccol. V, 2 kommt in tiefer Nacht gegen Morgen die

Ist so der „Groll" des Paris hinlänglich aus der Dichtung selbst erklärt, so weisen die übrigen Worte Hektors (6, 229—31) ganz deutlich nicht auf tiefer gehenden Zorn als Ursache von Paris Untätigkeit hin, sondern auf seine Schlaffheit und Trägheit; denn Hektor gebraucht wiederholt den Ausdruck *μεθιέναι*, der stets vom feigen Nachlassen im Kampfe gebraucht wird (z. B. *Δ* 234; 240; 516; *M* 268; 409; *N* 121; 551; 561). Auch erkennt Paris den Vorwurf als gerechtfertigt an, gibt zu, daß er dem Jammer (*ἄχει*) zu sehr nachgegeben habe, und weist mit den Worten: *νίκη ἀμείβεται ἄνδρας* (339) geradezu auf den Zweikampf und die Worte hin, die er Helena gegenüber zur Entschuldigung seiner Niederlage gebraucht hat (*Γ* 439/40): kurz, die Szene ist so einheitlich wie möglich und stimmt so sehr in die Gesamtlage, daß von plumper Benützung einer Vorlage gar keine Rede sein kann. Wie kunstvoll auch sonst die Szene in das Ganze der Dichtung eingereiht ist, zeigt H. Grimm (S. 132[2]): „Nun erst wird uns der Drang des Momentes klar (daß nämlich Hektor bei der Mutter nicht weilen will), als Hektor seinen Bruder unbekümmert unter kostbaren Waffenstücken findet, als ob ihr Zweck nur sei, ein Museum zu bilden. Nun erst empfinden wir den ganzen Umfang jenes „Verstummens" (auf die Worte des Paris) bei Hektor. Und die volle Güte seines Wesens, mit der er Helena behandelt. Ebenso leichtsinnig wie ihr nunmehriger Gemahl, will die schöne Frau, da nun doch nichts zu machen ist, wenigstens einen kleinen Schwatz mit Hektor

---

Nachricht von Sesins Gefangennahme an Octavio. Die Nachricht ist so geheimgehalten, daß der Kornet, der sie überbringt, sie nicht einmal schriftlich hat; sie ist auch auf dem schnellsten Wege an Octavio gelangt — trotzdem haben im folgenden Akt (W. T. I) wenige Stunden später nicht nur Wallensteins Generäle, Terzky und Illo, sondern auch der Schwede Wrangel Kenntnis davon. Der Dichter hat nicht das geringste getan, um zu erklären, wie das möglich sei; ja es muß zweifelhaft bleiben, ob er es auch nur gemerkt hat, daß diese handelnden Personen von dieser Nachricht gar nichts wissen können: die Zuhörer oder Leser kennen sie; weil wir sie kennen, fällt es uns nicht auf, daß auch Mitspieler Kenntnis davon haben, obwohl diese sie in Wirklichkeit nicht haben können.

halten. Die furchtbaren Ereignisse bieten sich ihr nur von der Seite dar, ob sie Gelegenheit gewähren, wenigstens ein paar Minuten sorglos zu verplaudern.[1] Genuß des Augenblicks. Und Hektor versteht auch das und bittet zart, ihn nicht aufzuhalten. Es kam Helena nicht in den Sinn, daß Andromache und das Kind auf der Welt seien und Rechte an Hektor hätten. Jetzt auch erst erkennen wir, zu welchem Zwecke Homer Paris' und Helenas Existenz gerade hier so genau darstellt. Sie müssen ihm als Hintergrund dienen für das, was er nun sich ereignen lassen will."

Schließlich sei noch auf ein Kunstmittel in der Verbindung der beiden Szenen aufmerksam gemacht: Paris ist noch im Hausrock; bis er sich zum Kampfe rüstet, vergeht natürlich einige Zeit; diese wartet Hektor nicht bei ihm, obwohl ihn Helena auffordert, sondern er eilt fort, um sein treues Weib in der Zwischenzeit aufzusuchen. Wir meinen, alles verrät nicht einen unfähigen Zusammenklitterer überlieferter, für einen anderen Zusammenhang gedichteter Stücke, sondern einen großen Dichter, der ganz seiner Kunst voll ist und freien Geistes schafft.

Es folgt 365—502 die Szene, die uns tatsächlich auf die höchsten Höhen dichterischer Begabung und Darstellungskunst führt, die Begegnung zwischen Hektor und Andromache. Solange es warm empfindende Menschen gibt, wird sie nie ihre Wirkung verfehlen, und niemand würde sie hier missen wollen, selbst wenn sie weniger sorgfältig vorbereitet wäre, als sie es in Wirklichkeit ist. Ich enthalte mich deshalb auch jedes Kommentars, da jedes Wort des Kritikers die Wirkung nur abschwächen kann. Nur den Vorwurf will ich zurückweisen, der ihr oft gemacht ist, daß ihre Stellung hier nicht angemessen sei, sondern sie besser erst gegen das Ende der Ilias stände, wenn Hektor wirklich nicht mehr zurückkehre.[2]

[1] Vergleiche auch ihre o. S. 132 angeführten Worte, daß ihr Leiden nur dazu da sei, um den Sängern Stoff zum Liede zu geben.

[2] Eine recht prosaische Veranlassung, die Szene einzulegen, erfinnt J. Schultz, Das Lied vom Zorne Achills, Berlin 1901 S. 54/55. Andere sind erwähnt JB 1887 S. 282 und 288.

Ich habe auf diesen Tadel bereits wiederholt in den JB geantwortet und bemerke deshalb hier nur, daß sich weder technisch leicht eine andere Stelle der Ilias angeben läßt, wo die Szene stehen könnte, noch daß sie gegen das Ende der Ilias, selbst wenn der Dichter eine Veranlassung erfunden hätte, angemessener wäre. Denn unmittelbar vor Hektors Tode (etwa im 21. B., wohin Schiller sie in dem Gedicht „Hektors Abschied verlegt), würde ihre Tragik, da wir alle Hektors nahen Tod ahnen, so stark wirken, daß wir für die hoffnungsfreudigen, von edlem Gottvertrauen zeugenden Worte, die Hektor über sein Kind spricht (6, 476—81), und für die Trostworte, die er an seine Gattin richtet (486—93), keinen Sinn mehr hätten, während wir sie jetzt mit voller Freiheit genießen können.

Außerdem würde hier bereits ein so tiefer Ton der Tragik angeschlagen, daß die Klagen von Vater und Mutter, die jetzt Hektors Tode vorangehen und folgen, an Kraft und Wirkung verlieren würden. Jetzt rührt uns der Dichter stark, und der Abschied bleibt der letzte, weil es der einzige ist, den er schildert, — aber er reißt uns mit wunderbarer Kunst bald wieder aus dieser Stimmung heraus, indem er uns ein anderes, fröhlicheres Bild vorführt, den Paris, der wie ein stolzes Roß, das lange im Stalle gestanden hat, prunkend in seinen glänzenden Waffen Hektor nachläuft und ihn gerade da einholt, wo dieser Andromache verlassen hat (503—519). Nur etwas zittert im Herzen Hektors die Stimmung nach, in der er sich befindet, wenn er an Alexandros mildere Worte als sonst jemals in der Ilias richtet und sie ausklingen läßt in der Hoffnung, daß sie einst, wenn sie die Achäer verjagt hätten, alles wiedergutmachen könnten. Nicht niedergedrückt, sondern von Hoffnung für Hektor beseelt entläßt uns der Dichter.

Alle diese Züge stimmen so zueinander, daß sie nur die einheitliche Schöpfung eines großen Dichters sein können und daß es schwer wird zu verstehen, wie man hier an Verlegung irgendeiner Szene in fremden Zusammenhang hat denken können.

Das siebente Buch (*Η*).

Hektor und Alexander kehren auf das Schlachtfeld zurück, von Kampfeseifer beseelt, so daß dieses Buch sich wieder eng an das vorangehende anschließt. Die Wirkung ihres Erscheinens veranschaulicht der Dichter durch ein den Griechen sehr bekanntes Gleichnis: Wie ein günstiger Fahrwind den Schiffern erwünscht kommt, so erschienen die beiden den Troern. Ihre Wirksamkeit aber schildert er nur in wenigen Versen (8—12); dann bricht er die Schlacht ab. Offenbar ist dem Dichter nicht die Rückkehr Hektors und Paris' die Hauptsache gewesen, sondern ihr Aufenthalt in der Stadt. Nur die Not der Komposition verlangte ihre Rückkehr. Die Schilderung aber des weiteren Kampfes war schwierig. Denn eine Steigerung der Taten des Diomedes an diesem Tage herbeizuführen war unmöglich; einen anderen Helden aber neben ihm auftreten zu lassen, hätte nur seinen Ruhm, den dies Lied verkünden sollte, verdunkelt. Noch weniger wäre an diesem Tage eine Niederlage der Achäer nach den Ruhmestaten des Diomedes angezeigt gewesen; sie hätte auch gar nicht zu der Ablehnung des Bittganges durch Athene gepaßt. Die Sonne aber untergehen zu lassen, wie es am zweiten Schlachttage geschieht, wäre jetzt, wo gerade Hektor und Paris wieder auf dem Schlachtfelde erschienen sind, auch wenig angemessen gewesen.

So greift der Dichter zu dem Mittel, das ihm immer zur Hand ist, wenn menschliche Verhältnisse eine einfache Weiterführung der Handlung nicht zu gestatten scheinen: er führt zur Lösung der Schwierigkeit die Götter ein. Athene und Apollo — er hat, wie so häufig, nichts getan, ihr Erscheinen zu begründen — begegnen sich an der Buche und beschließen, dadurch dem Kampfe ein Ende zu machen, daß Hektor einen Helden der Griechen *οἰόθεν οἶος* zum Zweikampfe herausfordert. Die Übermittelung ihres Beschlusses an Hektor übernimmt der Seher Helenos, derselbe, der Hektor im vorangehenden Buche aufgefordert hat, den Gang in die Stadt anzutreten. Er sichert Hektor zu, daß er im Kampfe

nicht fallen werde. Das haben freilich die beiden Götter nicht bestimmt gesagt; aber einmal wußte ja jeder Hörer — und auf diese nimmt der Dichter, wie wir schon oft sahen, allein Rücksicht —, daß es Hektor nicht bestimmt war, von einem anderen Helden zu fallen als von Achill; sodann aber sollte ja dieser Zweikampf für heute die Schlacht beenden. Dies konnte nur durch einen Kampf geschehen, in dem keiner der beiden Helden fiel; denn ein entschiedener Sieg des einen oder anderen hätte ganz andere Folgen nach sich gezogen. Vor allem aber hatten die Götter auch weder dem einen noch dem anderen den Sieg verheißen, so daß Helenos wohl den angegebenen Schluß ziehen konnte.

Indes wir geben ohne weiteres zu, daß sowohl diese Begründung schwach ist, wie die ganze Einleitung zum Kampfe überhaupt: die Worte, mit denen Hektor auf den ersten Zweikampf hinweist (69—72), die Furcht der Griechen bei seiner Herausforderung — unter den Erschreckten befindet sich auch Diomedes, der Held des Tages, — die Annahme des Zweikampfes überhaupt nach dem Treubruch, das Unterlassen von Forderungen, die das Halten des Vertrages verbürgten[1] u. a. Folgt daraus, daß diese Szene erst von einem Nachdichter unpassend eingefügt ist? Wir meinen, nein. Es folgt nur daraus, daß der Dichter, wie wir schon an mehreren anderen Stellen gesehen haben, ganz besonders im vorangehenden Gesange bei Hektors Gang nach der Stadt, wenig Wert auf die Begründung einer Handlung legt, sondern nur auf die Erzählung einer Tat. Er teilt diese Eigentümlichkeit mit allen Dichtern von lebhafter Phantasie, nicht nur epischen, sondern auch dramatischen. Goethe sagt einmal (Gespr. mit Eckermann 28. I. 1825): „Schiller war nicht für vieles Motivieren . . . Daß ich dagegen oft zu viel motivierte entfernte meine Stücke vom Theater“ (s. o. S. 100). Wie unbegreiflich das Verfahren der Kriemhild beim Anheften des Kreuzes auf

[1] Der Dichter weiß, daß diese nicht nötig sind, wie oben (4, 17), daß der Vorschlag des Zeus nicht angenommen wird, vgl. JB 1887 S. 295, wo andere Beispiele angeführt sind.

Siegfrieds Mantel ist, hat Cauer (GF² S. 471) gut gezeigt. Ebenso unbegründet ist, daß die Burgunder, die so sehr den Hunnenrecken überlegen sind, sich durch einige Pfeilschüsse in den Saal zurücktreiben lassen — aber die Handlung erforderte es, und so müssen wir es glauben.

Hier brauchte der Dichter einen Abschluß der Schlacht. Er wählte dazu den Zweikampf zwischen zwei hervorragenden Helden; der Ausgang dieses Kampfes gibt genau das Ergebnis des ersten Schlachttages wieder: auch ohne Achill sind die Griechen, wenn auch nicht viel, den Troern überlegen. Nicht bloß die Gerechtigkeit ihrer Sache, wie in dem ersten Zweikampfe, auch die rein äußere Kraft ist bei den Griechen größer. Soll also Achill geehrt werden, so bedarf es besonderen Eingreifens des höchsten Gottes zugunsten der Troer, und dies erfolgt im nächsten Gesange.

Es ist natürlich möglich, daß der Dichter hier ein Einzellied benützt hat. Indes ist die Benützung keinesfalls so mechanisch gewesen, wie die Kritik vielfach angenommen hat.[1] Dazu ist es zu genau der augenblicklichen Lage angepaßt. Bezeichnend ist auch, was Cauer (GF² S. 498) gut nachgewiesen hat, wie in diesem Gesange gerade sehr altertümliche Züge, z. B. der riesige Schild des Aias, mit „unverkennbar jungen" verbunden sind. Neben dem Schilde erscheint nämlich der ionische Panzer bei Hektor, dazu in der ganzen Erzählung so viel „ionische" Formen, daß ein Versuch, Älteres und Jüngeres zu scheiden, unmöglich ist. Es ist so auch dieses Lied Eigentum des Dichters geworden und nur für die Stelle, die es jetzt inne hat, gedichtet. Wer dies leugnet und das Gedicht einem „Nachdichter" gibt, der möge zeigen, wie die Schlacht „ursprünglich" geschlossen hat. Cauer, der immer wieder solche Nachdichter annimmt, erspart sich stets diesen Nachweis; und doch müßte er leicht zu erbringen sein, wenn

[1] Wer sich für derartige Fragen interessiert, der lese K. H. Benicken, Die Literatur zum sechsten Liede vom Zorne des Achilles. T. I. Progr. Rastenburg 1883; T. II. 1884. Zuletzt hat die Frage behandelt: W. Deecke, De Hectoris et Aiacis certamine singulari. Diss. Göttingen 1906, vgl. JB 1907 S. 312.

wirklich in einen festgefügten Rahmen spätere Dichter immer wieder Zusätze gemacht hätten.

An diesen Zweikampf reihen sich noch zwei Ergänzungsstücke, die sich zu der Gesamthandlung etwa ebenso verhalten wie die Chryseisepisode zu *A*: man würde nichts Wesentliches vermissen, wenn sie fehlten, und doch sind sie nicht überflüssig, sondern enthalten teils eine Fortführung angesponnener Fäden, teils eine Vorbereitung kommender Szenen. Was aber die Beurteilung so schwierig macht, viel schwieriger als die der Chryseisepisode, ist die Verbindung ganz verschiedenartiger Motive, die hier zum Ausdruck kommen. Es finden nämlich zwei Versammlungen statt, eine der Griechen, die andere der Troer. Beide Versammlungen haben einen gemeinsamen Zweck, nämlich die Bestattung der am ersten Schlachttage gefallenen Toten. Daneben hat jede der Versammlungen einen besonderen Zweck, bei den Griechen, den Mauerbau vorzubereiten, bei den Troern, Antwort zu geben, wie sich das Volk in seiner Gesamtheit zu dem Vertragsbruch stellt, der im vorangehenden erzählt ist. Man hat unwillkürlich den Eindruck, daß in allen diesen Punkten nachträgliche Erwägungen vorliegen, daß sie nicht dem Bedürfnis der Handlung entspringen, sondern Gründen, die außerhalb der eigentlichen Handlung liegen, wie etwa Schiller im Tell zu der allgemein von der Kritik scharf getadelten Tell-Parricidaszene durch bestimmte Einflüsse seiner Weimarer Umgebung bewogen sein soll.

Der Gedanke, eine Bestattung der Toten hier stattfinden zu lassen, kann natürlich erst dann dem Dichter gekommen sein, als diese Bestattung üblich war. Ja, man könnte weiter gehen und sagen: wenn der Dichter den Antrag auf Bestattung der Toten zwar in beiden Versammlungen beschließen, die Troer aber zuerst die Gesandten schicken läßt, so trägt er damit, ganz wie beim Zweikampfe, der allgemeinen Lage Rechnung, nach der die Schlacht zwar unentschieden geblieben ist, jedoch so, daß die Troer im Nachteile waren, d. h. es wird genau das Verfahren vorausgesetzt, das später allgemein üblich war. Wüßten wir nun, seit welcher Zeit dies Verfahren in Brauch gekommen ist, so hätten wir einen bestimmten

Zeitpunkt, nach welchem wenigstens diese Stelle der Ilias verfaßt sein müßte. Leider haben wir darüber keine sichere Kunde, und so muß es dahingestellt bleiben, ob die Stelle vom Dichter oder von einem späteren Sänger, der den Brauch kannte, hinzugesetzt ist. Daß am Schluß des zweiten und dritten Schlachttages ein ähnlicher Beschluß nicht gefaßt wird, spricht nicht notwendig dafür, daß dieser hier ein späterer Zusatz ist. Denn die Verhandlungen müßten genau in derselben Weise geführt werden und dasselbe Ergebnis haben; der Dichter liebt aber das *δισσολογεῖν*, die Wiederholung, nicht, die durch den Aufschub der Handlung namentlich am Schluß des dritten Tages auch ganz unerträglich wäre. Nach dem vierten Schlachttage aber wird in anderer Form wenigstens die Herausgabe des gefallenen Helden erbeten (im 24. B.).

Die Beratung wegen Herausgabe der Helena erfolgt zwar spät, spricht aber nicht gegen die Annahme, daß der Dichter selbst den Zusatz gemacht hat. Denn die Handlung ist bis dahin so geschlossen verlaufen, daß für diese Versammlung, die ja doch nach der Absicht des Dichters keinen Erfolg haben sollte, keine Zeit war. Es wäre etwas anderes, wenn sie zur Rückgabe der Helena wirklich geführt hätte; dann wäre ihre natürliche Stelle unmittelbar nach dem Zweikampfe gewesen. Anderseits setzt das Vorkommen der Mauer im 12. B. den Bau hier nicht notwendig voraus: es konnte sehr gut der Dichter den Mauerkampf schildern und es dem Hörer überlassen, sich die Schiffe von Anfang an mit Wall und Graben umgeben zu denken[1]; und erst ein Nachdichter konnte auf den Gedanken kommen, die Griechen hätten, solange Achill am Kampfe teilnahm, Mauer und Graben nicht nötig gehabt. Da aber die erste Schlacht ohne Achill dieses entschiedene Übergewicht nicht mehr gezeigt habe, so erheische es die Vorsicht — der Vorschlag wird ja auch von dem greisen Nestor gemacht — an größere Sicherheit zu denken. Aber diesen Gedanken kann auch der Dichter selbst gehabt haben. Wie

[1] Auf eine solche Vorstellung weist Il. 14, 32 hin.

die meisten Ereignisse dieses Tages so geschildert werden, als handele es sich um den Beginn des Krieges überhaupt, so kann er dahin auch den Mauerbau um das Schiffslager, ausgehend von den Erfahrungen seiner Zeit, gerechnet haben.

Kurz, wir haben kein sicheres Mittel, die Szene dem Dichter abzusprechen; so viel aber ist klar, daß es sich hier nicht um einen überlieferten Zug der Sage handelt, sondern um ganz freie Erfindung des Dichters, die auf bestimmten Erwägungen beruhte. Wunderbar schnell ist der Bau der Mauer; doch darf man daran nicht größeren Anstoß nehmen als an anderen noch unmöglicheren Erfindungen anderer Dichter (s. o. S. 59); wunderbar ist auch ihre Zerstörung, die am Schluß des 7. B. (V. 442—464) vorbereitet und am Anfange des 12. B. ausführlicher erzählt wird. Die Mauer erfüllt ganz ihren Zweck, da sie zu der prachtvollen Schilderung des Mauerkampfes im 12. B. führt; dann wird ihrer nur gelegentlich noch gedacht: nicht nur Personen, die der Dichter nicht mehr braucht, „verschwinden in der Versenkung", sondern auch Sachen.

Wenn wir also auch nicht so weit gehen wie Kocks,[1] der in dem Mauerbau einen „entscheidenden Beweis" für die Einheit der Ilias sieht, so ist doch so viel klar, daß die ganze Szene sehr wohl von dem Dichter sein kann, daß sie unter keinen Umständen das Werk eines Stümpers ist, für das man sie gewöhnlich hält. Dazu ist sie mit einer viel berechnenden Kunst ausgeführt, wie es bei einem Stümper nicht vorkommt. Denn offenbar ist für die Beratung der Griechen die Hauptsache der Mauerbau; da aber für diesen ein Waffenstillstand unmöglich zu erlangen war, so wird der andere Grund, die Bestattung der Toten, vorgeschoben und der Mauerbau so ausgeführt, daß es der Dichter absichtlich, nach meiner Ansicht, unklar läßt, was man so sehr getadelt hat, ob der Mauerbau noch an demselben Tage wie die Totenbestattung stattfindet oder erst am folgenden Tage (in den Versen 421 und 433).

---

[1] Kocks, Die Einheit der Ilias, Gymnasium 1890 Nr. I u. II, vgl. JB 1891 S. 284.

Für die Versammlung der Troer ist zweifellos der Hauptzweck, daß wenigstens eine Stimme sich für Recht und Gerechtigkeit, d. h. für die Haltung des Vertrages, äußern soll. Der Vorschlag des Antenor wird schroff abgewiesen von Paris; Priamos, der den Vertrag mit beschworen hat, ist in Verlegenheit, wie er entscheiden soll. Da hilft ihm der Dichter über die Verlegenheit hinweg, indem er die Aufmerksamkeit von dem einen Punkte ablenkt und sie auf einen anderen richtet, der alle angeht. Denn einen Boten mit dem Vorschlage des Paris an die Griechen zu schicken, hatte nicht den geringsten Zweck, das mußte sich jeder sagen; der andere Vorschlag, den Priamos macht, hatte eher Aussicht auf Annahme. So konnte auch der erste Vorschlag mit angebracht werden. Und wenn auf den Antrag des Paris allen voran Diomedes die stolze Antwort gibt (400—402), so schließt der Dichter glücklich die Ereignisse des vorangehenden Tages ab, wie er vorher in der Versammlung der Troer das Bild von den troischen Verhältnissen, die uns das dritte und sechste Buch gegeben haben, durch die Schilderung des Übermutes des königlichen Prinzen gegenüber den Geronten vervollständigt hat (vgl. dazu JB 1907 S. 292). Nur nebenbei sei noch bemerkt, daß, wenn man die ganze Erzählung von 313 an striche, ein leerer Raum zwischen dem 7. u. 8. B. eintreten würde, während sonst stets die Nacht nach dem Schlachttage noch mit Ereignissen ausgefüllt ist.

Das achte Buch (Θ).

Die erste Schlacht hat gezeigt, daß auch ohne Achill die Griechen und die sie beschützenden Götter (Here und Athene) stärker sind als die Troer und die für sie kämpfenden Götter (Aphrodite, Ares und Apollo). Soll also wirklich Achill von Zeus geehrt werden, so muß der höchste Gott selbst in den Gang der Ereignisse eingreifen; er muß vor allem die Teilnahme der den Griechen freundlichen Götter verhindern. Das

geschieht am Anfange des 8. B. in einer neuen Götterversammlung. Streng verbietet ihnen in dieser Zeus, pochend auf seine gewaltige Überlegenheit über alle anderen Götter, fernerhin sich am Kampfe zu beteiligen. Mit Unwillen fügen sich die den Griechen freundlichen Götter, Here und Athene; letztere bittet nur, daß es ihnen erlaubt sein möge, den Griechen wenigstens einen Rat zu geben. Dies gewährt Zeus gnädig. Darauf begibt er sich auf den Ida und sieht der beginnenden Schlacht zu. Diese bleibt bis zum Mittag unentschieden, der Dichter schildert sie nur in wenigen Versen (60—67). Dann nimmt Zeus die Schicksalswage und legt die Lose beider Völker hinein — es sinkt das Schicksalslos der Achäer.[1] Damit ist äußerlich angedeutet, daß Zeus jetzt den Troern den Sieg geben will. Er donnert nun gewaltig und schleudert den Blitz in das Heer der Achäer, so daß alle bleiche Furcht ergreift (75—78). Selbst die tapfersten Helden, Idomeneus, Agamemnon, die beiden Aias, Odysseus, fliehen; nur Diomedes hält stand, um Nestor zu retten. Er wirft sein Geschoß auf Hektor, verfehlt ihn, tötet aber seinen Wagenlenker. Das reicht aus, um einen völligen Umschwung zu bewirken (130 u. ff.): Die Troer wären bis Ilion zurückgeworfen und in die Stadt eingeschlossen worden — so sehr sind die Griechen überlegen! — wenn nicht Zeus wieder eingegriffen und einen Blitzstrahl unmittelbar vor die Rosse des Diomedes geschleudert hätte. Nestor ist entsetzt, Diomedes aber will auch jetzt noch nicht weichen, aus Besorgnis, Hektor möchte sich rühmen, Diomedes sei vor ihm zu den Schiffen geflohen — aber Zeus donnert noch dreimal; da gibt auch Diomedes den Widerstand auf, und Hektor folgt ihm frohlockend und hofft, daß diese Nacht noch die Griechen abfahren werden (197). Das Bild der Flucht ist vollständig, ganz wie in *B*, als die Griechen nach Agamemnons Worten sich auf die Schiffe stürzen, um in die Heimat zu fahren. Wieder kann nur Götterhilfe retten.

---

[1] Daß die Szene in Il. 22, 209 u. ff., wo es sich um das Todeslos Achills und Hektors handelt, natürlicher ist, wird jeder empfinden.

Here mischt sich ein; sie sucht diesmal Poseidon zum Kampfe zu bewegen; dieser aber schlägt es rundweg ab, dem Willen des Zeus zuwider zu handeln. Die Griechen werden bis hinter den Graben gedrängt. Da gibt Here dem Agamemnon ein — denn einen Rat zu geben ist ja von Zeus erlaubt worden — die Griechen kräftig zu ermahnen und sie zum Stehen zu bringen. Agamemnon tut dies mit lauter Stimme und fleht zugleich Zeus an, daß er nicht vollständig die Griechen den Troern unterliegen lassen möge. Zeus hat Mitleid, sendet ein günstiges Zeichen, und die Griechen erneuern voll Kampfbegier die Schlacht (217—65). Im Kampfe zeichnet sich Teukros aus, Aias' Bruder (266—334): er erlegt eine Reihe Troer, bis ihn Hektor mit einem Steine an der Handwurzel trifft und ihn kampfunfähig macht.[1] Wieder dringen die Troer vor.

Da greift Here zum zweiten Male ein und findet Entgegenkommen bei Athene. Sie wollen sich in voller Rüstung zu Wagen auf das Schlachtfeld begeben; aber Zeus hindert es. Er sendet Iris und spricht schreckliche Drohungen aus, wenn sie nicht gehorchen. Da geben sie den Versuch auf mit einer Begründung, die uns schon in *A* entgegengetreten ist und sich noch öfters findet: Wozu sollen wir uns der Sterblichen wegen Unannehmlichkeiten bereiten? Mögen sie untergehen (335—437). Nun erst kehrt Zeus selbst in den Olymp zurück, höhnt die beiden Göttinnen wegen ihres Versuches, den Griechen zu helfen, und kündigt zugleich seine Absichten für den morgigen Tag an. Da geht auch die Sonne unter und macht dem Kampfe ein Ende, sehr gegen den Wunsch der Troer, aber dreimal erwünscht den Griechen (488).

Daran schließt sich (489—565) eine Versammlung der Troer, in der Hektor die Absicht ausspricht, daß er im Freien in der Nähe der Griechen übernachten wolle, um zu verhindern, daß die Griechen etwa unbemerkt entfliehen — so stark ist

---

[1] Eine durchaus ähnliche Szene findet sich auch Il. 15, 436—483; aber die Szene ist im 8. B., wie H. Jordan a. a. O. S. 91 zeigt, zweifellos angemessener.

sein Selbstgefühl gewachsen. Alle Troer stimmen jubelnd bei, und der Dichter beendet diese Szene mit der prachtvollen Schilderung des troischen Lagers und seiner unzähligen Wachtfeuer.

Wenige Bücher der Ilias sind so scharf getadelt worden wie dieses, und ganz allgemein urteilt die Kritik, daß dieses Buch zu den spätesten Bestandteilen der Dichtung gehöre. Auch im einzelnen sind viele Verse eingeklammert und als noch spätere Zusätze ausgeschieden worden. Ist diese Kritik berechtigt? Könnte man nicht gerade umgekehrt aus dem etwas Sprunghaften der Darstellung, aus dem Mangel an künstlerischer Anordnung, wie sie z. B. das 5. B. zeigt, richtiger schließen, daß dieser Gesang zu den ältesten Versuchen Homers gehöre? Bei Horaz wenigstens schließt man stets auf ein „Jugendgedicht", wenn sich Fehler in der Komposition zeigen, und daß Aischylos' Hiketiden der Jugendzeit, die Orestie dem reifsten Alter angehören, ist ebenso unzweifelhaft, wie daß Schillers Jugenddramen ein gewaltiger Abstand von seinen Meisterwerken trennt. Warum setzt man bei Homer sich überall gleichbleibende, vollendete Kunst voraus, die doch kein Künstler zeigt?

Sehen wir von diesen allgemeinen Erwägungen ab, so steht zunächst als sicherstes Ergebnis der Kritik fest, daß dieses Buch im engsten Zusammenhange mit dem folgenden neunten steht; denn die Bittgesandtschaft setzt notwendig eine entschiedene Niederlage der Griechen voraus; am Ende des ersten Schlachttages war dazu nicht die geringste Veranlassung. Das Mittel, das angewandt wird, um die Niederlage herbeizuführen, entspricht ganz genau den gegebenen Voraussetzungen. Zeus will Achill ehren, indem er den Griechen zeigt, daß sie ohne ihn nicht den Troern gewachsen sind. Nun sind in der ersten Schlacht die Griechen und ihre Götter auch ohne Achill stärker gewesen als die Troer; deshalb muß er persönlich eingreifen, muß zunächst durch das Verbot der Teilnahme am Kampfe die den Griechen freundlichen Götter verhindern, seine Pläne zu durchkreuzen und dann, da auch so noch die Griechen nach der Ansicht des Dichters den Troern überlegen

waren, sie selbst durch besondere Zeichen schrecken. Dies ist alles so natürlich, daß man in der ganzen Anlage des Buches nur die planvoll schaffende Kunst eines wirklichen Dichters sehen kann.

Aber das 8. B. ist nicht nur die Grundlage für das 9. und 10. B., die hier geschaffene Lage bildet den Rahmen auch für die folgenden Bücher: nirgends greift ohne Geheiß des Zeus ein Gott offen für die Troer oder Griechen in die Schlacht ein. Poseidon tut es im 13. B. nur heimlich und wagt erst offen für die Griechen im 14. B. Partei zu nehmen, als Zeus durch einen Betrug der Here eingeschläfert ist. Auffällig ist namentlich die Zurückhaltung der Athene, die in den ersten Büchern so oft handelnd aufgetreten ist. Endlich aber wird im Anfange des 20. B. das Verbot von Zeus ganz feierlich zurückgenommen, und sofort sehen wir auch die Götter wieder ebenso reichlich in die Entwicklung eingreifen wie in den ersten Büchern. Ein Gesang, der solche Bedeutung für die ganze Handlung hat, kann doch unmöglich erst ganz spät hinzugesetzt sein. Man muß irre werden an einer Kritik, die zu solchen ganz verkehrten Schlüssen führt. Nicht ob in rein technischer Beziehung eine Dichtung besser oder schlechter ausgeführt ist, entscheidet über ihr Alter, und ebensowenig ist immer der schönere Inhalt maßgebend für das Alter. Goethe hat nach seinen Meisterwerken Tasso und Iphigenie noch die Natürliche Tochter und den Bürgergeneral gedichtet, wie nach dem Götz den Clavigo, und selbst in Hermann und Dorothea folgt auf das Gespräch zwischen Hermann und Dorothea am Brunnen, das uns auf die sonnigsten Höhen der Dichtkunst führt, die durchaus prosaische Szene des Abschieds Dorotheas von den Frauen; in Aristophanes aber wechseln, ganz wie nicht selten bei Shakespeare, Szenen von vollendeter dichterischer Kunst mit groben, alltäglichen Gesprächen, reich an Zoten. Warum soll denn bei Homer alles gleiche Höhe der Kunst verraten?

Wir haben bisher zugegeben, daß die Schilderung der Schlacht wie die Entwicklung des ganzen Gesanges hinter anderen Gesängen zurücksteht. Man könnte zur Entschuldigung

geltend machen, daß es sich hier um die Darstellung der ersten schweren Niederlage handelte, und daß diese, da sie dem Dichter als Griechen unangenehm war, ihm weniger gelang, weil sein Herz nicht dabei war. Es ist bekannt, welchen Einfluß die persönliche Stimmung bei Schiller auf die Dichtung ausübte, wie er Personen, die ihm unangenehm waren (z. B. Elisabeth, Terzky, Illo) auch technisch schlechter dargestellt hat als Personen, an denen sein Herz hing (z. B. Max Piccolomini und Thekla). Tatsächlich ist aber die Darstellung nur deshalb so viel getadelt worden, weil man den Zweck der ganzen Schilderung nicht bedacht hat. Die Absicht des Dichters hat ganz richtig Hedwig Jordan a. a. O. S. 57 erkannt, wenn sie schreibt: „In unserer Szene hatte der Dichter sich die Aufgabe gestellt, einen Kampf zu schildern, in den eine göttliche Gewalt eingreift, nicht unten auf dem Schlachtfelde mithandelnd, sondern von oben bestimmend, den mächtigen Willen durch Zeichen kundgebend. Das ergab eine Wirkung mehr auf die Seelen als auf die Leiber. Tritt die hervor? An drei Stellen ja. In V. 77, wo die blasse Furcht die Achäer ergreift, in 78, wo die Helden nicht zu bleiben wagen, in 138 f., wo Nestor sich in seinem Sinne fürchtet. — Nicht hervor tritt sie bei Diomedes." Man tut unrecht, hier eine geordnete Schlachtbeschreibung zu erwarten, wo sie der Dichter gar nicht geben wollte. Am nächsten liegt es, um den hier geschilderten Eindruck richtig zu würdigen, an das Auftreten der Jungfrau von Orleans in Schillers Darstellung zu erinnern, die auf die Gegner, die Sieger in vielen Schlachten, einen so vernichtenden Eindruck macht, daß alles flieht und nur wenige, wie hier Diomedes, davon unberührt bleiben (s. o. S. 86/87). Es handelt sich hier, um ganz modern und rationalistisch zu sprechen, um den „moralischen Eindruck", den das Eingreifen des Zeus und seine Zeichen auf das Heer machen. Jede Kriegsgeschichte lehrt, daß diese Einwirkung oft viel entscheidender ist als Truppenzahl oder Körperkraft der Kämpfenden. Man vergleiche z. B. den Eindruck, den der Eintritt eines Gewitters Thuk. VI, 70 auf die Kämpfenden macht, oder gar die Mondfinsternis Thuk. VII, 50.

Der gewaltige „seelische Eindruck“, den die Schlacht hervorgerufen hat, wird auch im Anfange der nächsten beiden Gesänge noch beibehalten, vgl. *I* 1—8; 13—16, 30 und *K* 3—16. Wollte aber diesen der Dichter schildern, dann versteht man die kurze, abgerissene Form der Darstellung, die auffallende Tatsache, daß es zu eigentlichen Kämpfen fast gar nicht kommt,[1] daß jedesmal, wenn ein Anlauf dazu genommen wird, ein göttliches Zeichen wieder dazwischen kommt. Mehr als die Hälfte der Verse kommen auf die Schilderung der göttlichen Einwirkung — das ist für dieses Buch bezeichnend. Statt hier die Tätigkeit eines Stümpers zu sehen, kann man vielmehr die Kunst des Dichters bewundern, die selbst in diese Darstellung noch Abwechslung gebracht und sich nicht begnügt hat, in wenigen Versen diese unheilvolle Einwirkung zu schildern. Der Mut des Diomedes, der sich durch die ersten Zeichen des Zeus nicht schrecken läßt, der Vorstoß, der nach dem einzigen günstigen Zeichen des Zeus auf das Gebet Agamemnons hin unternommen wird (253 u. ff.) und so lange dauert, bis Zeus wieder den Troern Kraft verleiht (335), gibt dem Dichter zugleich Gelegenheit, die Tapferkeit der Griechen in das rechte Licht zu setzen, während die olympischen Szenen den Sinn des Hörers von der Niederlage der Achäer ablenken und ihn ihren wahren Grund erkennen lassen.

Von den zahlreichen „eingeklammerten“ Versen fehlen manche in den besten Handschriften; sie dürften also erst aus Rhapsodenexemplaren in den Text eingedrungen sein; ja 548, 550—552 sind erst aus einer Platohandschrift (Alcib. sec. p. 149 D) hier sicher mit Unrecht eingesetzt worden. Andere dagegen halte ich für echt. Dahin rechne ich 28—40. Ohne diese Verse fehlte die Schilderung des Eindrucks, den die gewaltigen Worte des Zeus auf die Versammlung machen; anderseits gibt tatsächlich Here Agamemnon 218 einen guten Rat, der das Heer rettet. Wenn man aber in den beruhigenden

[1] Ähnlich heißt es in der Jungfrau von Orleans I, 9: „Vor Schrecken sinnlos . . . stürzt Mann und Roß sich in des Flusses Bette; ein Schlachten war's, nicht eine Schlacht zu nennen.“

Worten des Zeus 39/40 „einen argen Widerspruch mit seinen harten Worten vorher“ gefunden hat,[1] so ist dieser zwar zuzugeben und durch keine künstliche Erklärung, wie sie Hoffmann, Phil. III S. 217 und Nitzsch, Sagenpoesie S. 152 versucht haben, zu mildern; ich wüßte aber nicht, weshalb diese Verse, die für den Zusammenhang notwendig sind, von einem Nachdichter eher als von Homer selbst sein sollten. Ich sehe in ihnen eine feine Ironie des Dichters, mit der er selbst das großsprecherische Wesen des Zeus kritisiert, und einen neuen Beweis, wie er über die Götter denkt. Tatsächlich macht Zeus hier im Anfange des Buches eher einen komischen als einen furchtbaren Eindruck, und dazu passen die Schlußworte, in denen er sich selbst gar nicht so furchtbar hinstellt, ganz vortrefflich.[2]

Ebensowenig glaube ich, daß die Verse 475/76, die nach den Scholien schon von den alten Kritikern verworfen wurden, späterer Zusatz sind. Denn gerade ein späterer Dichter, der wußte, daß Patroklos schon am nächsten Tage fallen würde, und daß der Kampf um Patroklos' Leiche nicht in „furchtbar drangvoller Enge“ nahe bei den Schiffen statt fand, sondern in der Ebene, konnte diese Verse nicht hinzufügen. Sie scheinen mir vielmehr ein Beweis für das Alter des Buches; der Dichter, der sie schrieb, hatte wohl schon den Plan gefaßt, Patroklos in die Handlung so einzuführen, daß sein Tod für Achill die Veranlassung werde, wieder in den Kampf einzugreifen, aber die nähere Ausführung lag ihm weder vor, noch hatte er sie schon klar entworfen.[3]

Liegt die Sache aber so, und ich sehe nicht, wie man die Verse anders erklären soll, dann gehört das 8. B. ganz entsprechend dem, was wir oben fanden, nicht zu den jüngsten,

---

[1] Vgl. Ameis-Hentze, Anhang zur Ilias, H. 3 zu Vers 28—40.

[2] Vgl. W. Nestle, Anfänge einer Götterburleske bei Homer. N. Jahrb. f. d. kl. Altert. 1905. XV. Bd. S. 161—182 und meine Besprechung dazu JB 1906 S. 250/51.

[3] So wußte z. B. Schiller lange, daß er Max Piccolomini sterben lassen müßte; aber auf welche Weise dies geschehen solle, machte ihm große Sorge und fand er erst sehr spät.

sondern zu den älteren Teilen der Ilias; es ist noch vor der Ausführung der Patroklie entstanden. Wahrscheinlich ist es aber auch vor dem 11. B. gedichtet. Es hindert zwar nichts anzunehmen, daß der Dichter, ganz wie es alte und neuere Dichter oft getan haben, einen dem Plane nach späteren Teil der Dichtung vorher ausgearbeitet habe; aber wir meinen, daß das glänzende Auftreten Agamemnons im 11. B., während er bisher noch wenig geleistet hat, natürlicher ist, wenn er versucht hat, seine Schuld gutzumachen, und so vor den Mitstreitern gleichsam gerechtfertigt dasteht. Dieser Sühneversuch erfolgt aber im 9. B., das wieder zur notwendigen Voraussetzung das 8. B. hat. Also muß auch dieses älter sein als das 11. B. Gut ist sicher auch die Bittgesandtschaft an Achill vor die Verwundung der Haupthelden gesetzt; sonst wäre die Ablehnung zu grausam und das stolze Wort, das jetzt Diomedes (9, 697 u. ff.) spricht, unmöglich.

Das neunte Buch (*I*).

Auf die enge Verbindung dieses Gesanges mit dem vorangehenden ist schon hingewiesen worden. Furchtbar ist der Eindruck, den die Niederlage auf die Achäer gemacht hat. Die Berechtigung dieses Eindrucks kann nur der ermessen, der sich die gefährliche Lage der Griechen vorstellt.[1] Völlig verzweifelt ist Agamemnon; Zeus hat ihm einst die Zerstörung der Stadt versprochen, nun ist ihm kaum Hoffnung auf Rettung. Wie im Anfange von *B* beruft er das Volk zur Versammlung und rät mit denselben Worten, mit denen er in *B* das Volk versucht hatte, ernstlich zur Flucht. Stark

[1] Man vergleiche mit den Worten des Dichters V. 1—8 etwa die Schilderung, die Thukydides VII, 47, 55 und 72 von der Stimmung der Athener nach ihrer Niederlage oder Xenoph. Anab. III, 1 von der Stimmung der Zehntausend gibt, als sie durch den Verrat des Tissaphernes ihrer Feldherren und scheinbar jeder Aussicht auf Rettung beraubt waren.

ist die Wirkung seiner Worte: lange verharren in Schweigen die Söhne der Achäer. Da erhebt sich Diomedes, der Held des ersten Schlachttages, der auch am zweiten am wenigsten gezittert hat. Er hält Agamemnon in deutlicher Anspielung auf die ἐπιπώλησις den Tadel vor, den dieser einst ihm ausgesprochen hat (4, 370—400), und nennt ihn dann selbst einen Feigling; ja er schleudert ihm dieselben Worte ins Gesicht, die Agamemnon einst Achill zugerufen hat: „φεῦγε μάλ', εἴ τοι θυμὸς ἐπέσσυται“ (*A* 172), mit dem höhnenden Zusatz: „offen ist für dich der Weg und nahe am Meere die Schiffe.“ Er selbst wolle, wenn auch alle anderen die Flucht ergriffen, mit Sthenelos zurückbleiben, bis er Ilios genommen habe. Diese stolze Antwort entfesselt einen Beifallssturm der Achäer, und nun nimmt der alte Nestor das Wort (52—78), um zunächst einen praktischen Vorschlag zu machen, nämlich den, das Lager durch ausgestellte Wachen zu schützen. Agamemnon aber solle die Fürsten zum Mahle laden; dort könne man über Maßregeln beraten, die die Lage erheische. Der Rat wird befolgt, die Wachen werden ausgestellt, und das Mahl bereitet. In der Versammlung der Geronten nun macht Nestor den Vorschlag, Achill zu versöhnen. Agamemnon in seiner gedrückten Stimmung ist sofort bereit, die Briseis zurückzugeben, ja er will sein Unrecht noch durch viele Geschenke, die er anbietet, wiedergutmachen; doch verlangt er ausdrücklich, daß Achill sich ihm unterordnen solle (δμηθήτω καί μοι ὑποστήτω), da er „königlicher“ sei (115—161). Odysseus und Aias, der klügste und der stärkste der Helden, werden als Gesandte gewählt, und Phönix, Achills väterlicher Freund, gesellt sich ihnen zu. Wie geschickt nun Odysseus seinen Auftrag ausführt, wie gewaltig sich bei Achill der lang zurückgehaltene Groll Luft macht in leidenschaftlichen Worten, wie kurz und treffend Aias die weiteren Verhandlungen abbricht, das ist bekannt und wird mit Recht selbst von denen bewundert, die diesen Gesang einem „späten Nachdichter“ gegeben, dem man in der Regel nur Plumpheit in der Darstellung und mangelndes Gefühl für Heldengröße vorwirft (vgl. Cauer GF² S. 482, letzter Absatz).

Nur ein Punkt verursacht der Kritik schier unüberwindliche Schwierigkeiten, die Einführung des Phoinix. Nur zwei Abgesandte wurden gewählt; ungewöhnlich häufig wird auch der Dual von dieser Gesandtschaft gebraucht.[1] Wie kommt Phoinix zu dieser Gesandtschaft? Wie ist es überhaupt denkbar, daß der väterliche Freund des Achill an der Versammlung der Geronten teilnimmt, während alle anderen Myrmidonen bei Achill sind und Kampf und Beratungen meiden? Die auflösende Kritik macht es sich leicht: Phoinix ist erst von einem Nachdichter, der sich um die Umgebung nicht kümmerte und möglichst alles unverändert ließ, in die Gesandtschaft eingeführt worden, um die entschiedene Ablehnung Achills und seine Erklärung, schon morgen abzufahren, zu mildern (Robert a. a. O.). Nun wird aber die Milderung der entschiedenen Absage Achills in der Antwort auf Odysseus' Rede weniger durch die Rede des Phoinix erreicht als durch die kurzen Worte des Aias. Denn auf diese antwortet Achill, daß er in den Kampf eingreifen werde, wenn Hektor bis zu der Schiffen gelangt sei und sie mit Feuer verbrenne. Darin ist ein Hoffnungsstrahl enthalten — von Abfahren, an das sowieso niemand glaubt, ist gar keine Rede mehr. Daß aber Aias zu den Gesandten gehört, hat noch niemand bezweifelt — und doch wird diese Antwort (s. u. S. 238) in dem Bericht, den Odysseus gibt, auch nicht berücksichtigt.

Die Schwierigkeiten aber, welche die Einführung des Phoinix in der nächsten Umgebung macht, soll derselbe Rhapsode nicht gemerkt haben, der doch sonst so umsichtig war, daß er nicht nur in der Presbeia eine Reihe von Versen einschob, sondern auch in späteren Büchern (vgl. Robert, S. 497/98, 551)? Er soll nicht bemerkt haben, daß die Hauptschwierigkeiten leicht vermieden wurden, wenn er Phoinix statt mit den Gesandten gehen zu lassen, im Zelte des Achill ebenso wie Patroklos sein ließ? Ja J. Schultz, Das Lied

[1] Vgl. Bergk, Griech. Litgesch. I, S. 596 ff.; Christ, Ilias S. 29 und Robert, Studien zur Ilias S. 551 und dazu meine Besprechung JB 1902 S. 154.

vom Zorn Achills S. XXII, nimmt geradezu an, daß dies die ursprüngliche Fassung der Presbeia gewesen sei; erst ein törichter Rhapsode hätte, weil drei Redner im Zelte sprächen, auch Phoinix zu einem der drei Gesandten gemacht.[1] Dieser Rhapsode müßte freilich sehr töricht gewesen sein, noch dümmer aber alle Nachfolger, welche diese Verderbnis als gut angenommen und sie statt des ursprünglichen Textes weiter verbreitet hätten.

Ich halte es für ganz unglaublich, daß die unleugbar vorhandenen Schwierigkeiten auf diesem Wege entstanden sind, weil dies nicht an dem Kunstverstande eines einzelnen verzweifeln hieße — plumpe Gesellen hat es sicher bei den Griechen wie bei allen Völkern gegeben —, sondern an dem schlichten Menschenverstande des kunstsinnigsten Volkes, das es je gegeben hat: denn es müßte gerade immer das Verkehrte und Fehlerhafte, das unsere scharfsichtigen Kritiker so leicht herausfinden, dem ursprünglich Schönen und Angemessenen vorgezogen haben. Ich bin deshalb der Ansicht, daß auch Phoinix dem Dichter der Presbeia und damit auch dem der Ilias gehört, von der die Presbeia ein untrennbarer Teil ist. Nur darüber kann man im Zweifel sein, ob er gleich bei dem ersten Entwurf schon der Darstellung angehörte oder ob seine Einführung, wie vielleicht der Schluß des 7. B., erst auf bestimmte nachträgliche Erwägungen zurückgeht. Ich neige der ersteren Annahme zu und zwar aus folgenden Gründen. Es sind sicher nur zwei Gesandte von Nestor bestimmt worden, Odysseus und Aias: Phoinix gilt nicht als Gesandter, er soll die beiden anderen nur bei Achill einführen. Er steht nur auf einer etwas höheren Stufe als die Herolde. Handelte es sich darum, zu einem wirklichen Feinde des Volkes zu gehen, dann mußten die Herolde vorausgehen, um das Leben der Gesandten zu sichern. Ein solcher Feind ist Achill nicht; immerhin aber schien es gut, ihnen einen Achill befreundeten Mann als

---

[1] Vgl. JB 1902 S. 146. Einen anderen Weg, die Schwierigkeit zu lösen, hat Kiene, Die Epen Homers T. II. S. 88 eingeschlagen: Die Gesandten holten erst Phoinix aus dem Zelte ab, damit er für sie bei Achill spreche.

Führer zu geben. Dieser ist für den Dichter zur Stelle, wo er ihn braucht, ganz wie Menelaos genau da ist, wo Pandaros für seinen Schuß ihn braucht, oder die Troer, die gerade in dem Augenblicke zum Kampfe wieder vorrücken, als die Wunde des Menelaos von Machaon verbunden ist (s. o. S. 196/97 u. 213). Der Dichter begründet in diesem Falle niemals, wie die Person oder der Gott gerade da sein kann, wo er ihn nötig hat, und es bedurfte einer solchen Begründung auch gar nicht, da der Hörer keine Zeit hatte, sich solche Fragen vorzulegen. Erst der peinlich nachprüfende Leser merkt die Schwäche der Darstellung.

Der freundliche Empfang, den Achill den Gesandten bereitet (V. 196 u. ff.), macht zunächst die Tätigkeit des Phoinix unnötig. Als aber das Mahl vorüber ist und man nun an die schwierige Aufgabe gehen will, Achill mit Agamemnon zu versöhnen, da glaubt Aias, es sei an der Zeit, daß Phoinix zu sprechen beginne. Dies ist der klare Sinn des Verses 223: *νεῦσ' Αἴας Φοίνικι, νόησε δὲ δῖος Ὀδυσσεύς*, ein Vers, den Christ so unsinnig fand, daß er dafür mehrere Fassungen vorschlägt, die er „ursprünglich" gehabt hätte, ehe er von dem Nachdichter in diese verkehrte Form gebracht sei. Aber wenn hier z. B. stand, wie Christ vermutet: *νεῦσ' Αἴας Ὀδυσῆι, νόησε δὲ κεῖνος ἄναυδον*, sollen wir dann wirklich einen Bearbeiter für so töricht halten, daß er ohne jede Not, nur um Phoinix hier anzubringen, dem klaren Sinn eine unverständige Form gegeben habe? Das kann ich wieder nicht glauben. Vielmehr deutet der Dichter wie so oft (vgl. Wdspr. S. 25 u. ff. u. o. S. 136/37) durch die Fassung des Verses an, daß er aus bestimmten Gründen das, was natürlich ist und was wir hier auch erwarten, nämlich daß Phoinix zu reden beginne, nicht tun könne. Erhardt, Ilias S. 142, schließt, wenn auch zweifelnd, aus *ὢ πέπον* (V. 252), daß Phoinix wirklich zuerst gesprochen habe und Odysseus erst später von einem Nachdichter eingeführt sei. Ich halte auch dies nicht für wahrscheinlich. Denn die Rede ist ein Meisterstück einer politischen Rede, die durchaus dem klugen Odysseus, wie er überall in den homerischen Gedichten erscheint,

angemessen ist: Nach wenigen einleitenden Worten wird kurz die Lage der Griechen auseinandergesetzt; daran schließt sich die Aufforderung an Achill, den Griechen zu helfen. Diese Aufforderung wird durch die Worte, die sein Vater Peleus beim Abschiede an ihn gerichtet habe, nämlich seinen hochfahrenden Sinn zu zähmen, weit besser begründet, als wenn Odysseus von sich aus diese Mahnung an ihn richtete. Darauf erst kommt die Aufzählung der reichen Geschenke, die ihm Agamemnon anbietet,[1] und wie er ihn sonst zu ehren gedenkt; wohlweislich läßt Odysseus weg, was Achill etwa in Agamemnons Worten (160/61, s. o.) reizen könnte, fügt vielmehr zum Schluß noch zwei Gründe hinzu, die ihn, selbst wenn ihm der Atride noch verhaßt war, bestimmen konnten, in den Kampf einzugreifen: 1. er solle Mitleid haben mit allen Achäern, die jetzt in großer Not seien und nach seiner Hilfe verlangten; 2. er könne jetzt den größten Ruhm ernten; denn es biete sich ihm die Gelegenheit, Hektor zu töten, der jetzt zum Nahkampf herauskomme, da er keinen würdigen Gegner habe. Es mußte der Eigenliebe Achills gewaltig schmeicheln, daß eingetreten sei, was er *Α* 240—244 vorausgesagt hatte: Verlangen (*ποθή*) nach ihm hatte alle Achäer ergriffen, da sie unter den männermordenden Händen Hektors in den Staub sanken.

So eindringlich, so klug auf den Charakter Achills berechnet sind alle diese Worte, daß jeder andere wohl nachgegeben hätte — nur Achill nicht. Zu tief hat der Groll in ihm gefressen; er muß sich Luft machen; mit einer Leidenschaft, wie sie wohl nie mehr von einem Dichter geschildert ist, bricht die Empörung los: keinen Lohn habe er für alle seine Bemühungen gehabt; selbst das Ehrengeschenk, das ihm die Achäer ausgewählt hätten, das Mädchen, das er wie ein eheliches Weib geliebt habe, habe ihm Agamemnon weggenommen und ihn damit wie einen verachteten Hintersassen

[1] Wegen der Wiederholung der Verse 274—299 nach 121—157 vgl. Römer, Zur Technik d. h. G. S. 524. Die Freude, großen Reichtum zu schildern, hat sie veranlaßt.

behandelt. Aus allen Geschenken, die Agamemnon ihm nun anbiete, mache er sich nichts, und wenn es noch zehnmal und hundertmal mehr wären. Höhnend fügt er hinzu: sie hätten ja schon soviel getan, um sich vor Hektor zu schützen. Aber es würde ihnen alles nichts nützen. Von ihm sollten sie keine Hilfe erwarten; er würde abfahren, um in Phthia ein bequemes Leben zu führen. Denn umsonst habe er den Ruhm gewählt, als ihm die Mutter die Wahl stellte zwischen einem kurzen, aber ruhmvollen, oder einem langen, aber ruhmlosen Leben.

Dieser furchtbare Ausbruch des Zornes, ist er denkbar, wenn etwa gleich am nächsten Morgen nach dem Streit die Niederlage der Achäer erfolgt und am Abend die Griechen gekommen wären, um Achill zu versöhnen? Wir halten dies für ganz unmöglich, nachdem er verhältnismäßig ruhig den Herolden die Briseis herausgegeben hat. Nur wenn längere Zeit der Groll sein Herz verzehrt hat, wenn er, der sich nach Kampf und Streit sehnt (*A* 492), viele Tage hat untätig zuschauen müssen — die beste Rechtfertigung für die im 1. B. eingelegte zwölftägige Pause — ja hat sehen müssen, daß es ohne ihn geht, wie die erste Schlacht zeigt, wenn dann die Niederlage der Achäer sein erster Triumph gewesen ist und nun ein viel glänzender ihm noch bevorsteht — nur dann begreift man bei einem jugendlichen Helden diesen maßlosen Ausbruch der Leidenschaft, die Verachtung aller Geschenke gegenüber der Befriedigung seiner Rachsucht. Wann hätte jemals gewaltige Leidenschaft nach äußeren Vorteilen, die sie sich verscherzt, gefragt?

Er verlangt jetzt, wie es stets wachsende Leidenschaft tut, viel mehr als bei Ausbruch des Streites: es muß den Griechen noch viel schlechter gehen als bisher. Noch hält ja die Mauer stand, noch sind ja die Hauptheلden unverwundet, noch ist der Feind ja mit loderndem Feuer nicht bis zu den Schiffen vorgedrungen. An Abfahren denkt er natürlich nicht; viel zu sehr hat die Kritik diese Worte gepreßt. Hätte er dies tun wollen, wäre er schon längst abgefahren — er kann es ja auch gar nicht bei seiner Natur: denn er verlangt nach Kampf

und Streit. Aber seinen Triumph will er vollständig auskosten. Was er später (11, 609/10) zu Patroklos sagt, das erfüllt offenbar schon hier seine Seele: Die Griechen sollen ihm zu Füßen fallen (*περὶ γούνατ' ἐμὰ στήσεσθαι*) und ihn als letzten Rettungsanker in ihrer Todesnot haben. Weit entfernt, daß in diesen Worten des 11. B. ein unerträglicher Widerspruch mit dem 9. B. besteht, wie eine oberflächliche Kritik, die rein äußerlich die Worte betrachtet, mit größter Sicherheit behauptet hat, sind sie vielmehr die ganz folgerichtige Fortführung des hier geschilderten Seelenzustandes des leidenschaftlichen Helden.[1]

Dreimal in der Ilias zeigt Achill maßlosen Zorn: im 1. B., wo er schon zum Schwerte greift, hier, wo er das Anerbieten Agamemnons so schroff zurückweist, im 24. B., wo er fort und fort den toten Hektor mißhandelt. Im 1. wie im 24. B. erscheint eine Göttin (Athene, Thetis), um seinen Zorn zu mäßigen, und Achill gibt der göttlichen Einwirkung nach. Hier im 9. B. verwendet zu diesem Zwecke der Dichter den Phoinix, Achills Erzieher; ihm gibt er zwar nicht vollständig nach — Phoinix ist ja auch kein Gott —, aber er läßt doch wenigstens in der Antwort auf Aias' Worte den Gesandten einen Hoffnungsstrahl. Es liegt kein Grund vor, die Einführung des Phoinix nicht demselben Dichter zuzuschreiben, der auch die Athene und Thetis eingeführt hat, zumal da sein Verfahren dabei ganz dem entspricht, was wir in vielen ähnlichen Fällen sehen. Wie im Augenblick höchster Erregung, wo wir aufs äußerste gespannt auf den Ausgang sind, der Dichter, der diese Aufregung nicht kennt, längere sachliche Angaben macht (s. o. S. 155), so unterbricht er auch hier die Schilderung der aufs höchste gesteigerten Leidenschaft durch eine Reihe von Angaben, die den Hörer für einen Augenblick von der Hauptsache ablenken, ihn wie den Helden zur Ruhe kommen lassen; gleichzeitig erfahren

[1] In dieselbe Stimmung hinein passen die Verse 16, 97—100, in denen Achill wünscht, daß er mit Patroklos allein übrigbleiben möge, um Troja zu nehmen. Dort sind sie freilich bei seiner augenblicklichen Stimmung vielleicht nicht ganz so berechtigt (s. u.).

wir dabei noch Wichtiges über Achill, von dem wir bis jetzt nur wissen, daß er der Sohn der Thetis und des Peleus ist. Wir hören, wie Phoinix, der nun alt ist, einst jung gewesen ist und Schlimmes erfahren hat; wie er mit dem Fluche des Vaters belastet die Heimat hat verlassen müssen und zu Peleus gekommen ist, der ihn wie ein Kind geliebt und reich an Besitz und Kriegsvolk gemacht hat. Dafür hat er Achill wie sein eigenes Kind gepflegt und sich alle Unarten des Kindes gefallen lassen. So hat er ihn herangezogen; und als sie nach Troja aufbrachen, hat ihm Peleus aufgetragen, aus Achill — er war also noch jung — einen tüchtigen Sprecher im Rat und großen Kämpfer zu machen.

Diese Stellung erlaubt ihm, mit väterlichem Zuspruch den Helden an Besonnenheit zu mahnen. Nach guter Erzieher Art sucht er Achill durch Beispiele zu belehren. Er weist auf die Götter hin, die sich durch Bitten versöhnen ließen, und führt dann den wundervollen Mythos von den Litai ein, den demütigen Bitten um Vergebung, denen die „Abbitte" so schwer würde; wer sie aber mißachte, der verfalle der Ate, der Verblendung, und müsse es schwer büßen. Man hat den Mythos hier unpassend gefunden, aber nur, weil man die Beziehung mißverstanden hat. Natürlich ist es, nach Phoinix' Ansicht, Agamemnon schwer geworden, Abbitte zu leisten, und Achill soll diese Bitte nicht zurückweisen, wenn er nicht der Ate verfallen soll. Klar drückt Phoinix diesen Gedanken aus in den Versen 515—523: Wenn Agamemnon nicht Geschenke anbiete, sondern fortzürne, so habe auch Achill keine Veranlassung nachzugeben; denn sein Zorn sei berechtigt; jetzt aber solle er den Litai, den Töchtern des Zeus, Ehre geben. So hätten es auch frühere Helden getan. Dafür gibt er, wieder nach Erzieher Art, ein bestimmtes Beispiel in der Geschichte von Meleager (s. Anh. 4).

Phoinix hat als väterlicher Freund, aber zugleich auch als Vertreter der Griechen gesprochen, damit seine Worte mehr Eindruck machen sollen — ich sehe darin den Grund, warum der Dichter ihn hat mit den beiden Abgeordneten der Griechen kommen lassen. Die lange Rede hat Achill zur

Vernunft gebracht; er antwortet nicht mehr leidenschaftlich, sondern fast kühl. Phoinix hat seine Rede mit der Mahnung geschlossen, Achill möge sich nicht wie einst Meleager die Ehre verscherzen; daran knüpft er an und erwidert: er brauche diese Ehrung nicht, da er genug geehrt sei durch das von Zeus bestimmte Schicksal, das ihm bis zum letzten Augenblicke treu bleiben würde. Im übrigen warnt er Phoinix, ganz wie 24, 560 den greisen Priamos, ihn nicht weiter zu reizen mit seinen Klagen, die nur dem Agamemnon zugute kämen; vielmehr sei es schön für ihn, für den Sorge zu tragen, der sich um ihn sorge. Offenbar ist ihm die weitere Erörterung der Frage unangenehm, kann er doch nichts weiter erwidern. Deshalb winkt er Patroklos, dem Phoinix das Lager zu bereiten, um klar den anderen die Absicht anzudeuten, daß er jede weitere Erörterung abschneiden wolle. Man kann dies nach unseren Begriffen unhöflich finden, aber unsere Anschauungen decken sich sehr häufig nicht mit denen der Helden des homerischen Zeitalters, man denke z. B. nur an das Schimpfen Achills in *A*, das Athene ihm ausdrücklich erlaubt (*A* 211).

Aias merkt dies, und es ist ein sehr feiner Zug, daß er seine Worte zunächst nur an Odysseus richtet, von Achill nur in der 3. Pers. spricht (628 u. f.). Der derbe Kriegsmann hat nicht das geringste Verständnis für Achills Ehrbegriff; er kann es deshalb nicht begreifen, daß Achill eines Mädchens wegen, das ihm genommen ist, nicht Sühne annehmen will, da doch ein anderer sie annehme selbst von dem Mörder seines Bruders. Erst zuletzt wendet er sich mit wenigen scharfen Worten an Achill selbst, nennt seine Gemütsart „schlecht" und bringt noch drei Gründe vor, die gerade in ihrer Knappheit äußerst wirksam sind: Gib nach, scheue das Gastrecht, wir, die wir dich bitten, sind unter deinem Dache, Gesandte des ganzen Volkes, also nicht bloß des Agamemnon, und deine besten Freunde, wenigstens wollen wir es sein.

Zweifellos haben diese Worte auf Achill, der schon durch Phoinix milder gestimmt und zum Nachdenken gekommen ist,

Eindruck gemacht. Er antwortet freundlicher: Alles hast du mir nach dem Herzen gesprochen — aber ich komme nicht darüber hinweg, daß mich Agamemnon wie einen ehrlosen Hintersassen behandelt hat. Nicht also das Mädchen ist es, dessen Verlust er so sehr bedauert, sondern die Kränkung des Ehrgefühls. Diese kann nicht durch bloße Geschenke gutgemacht werden. Sie konnte nur da zurückgenommen werden, wo sie erfolgt war, nämlich vor allen Achäern. Davon aber hat keiner der Abgesandten ein Wort gesagt. Weitere Verhandlungen hätten dazu führen können, aber diese lagen nicht im Plane des Dichters. Schließlich entläßt aber Achill die beiden mit der Aussicht, daß er in der größten Not eingreifen werde. Es würde psychologisch ganz unbegreiflich sein, wenn die Worte des Aias allein diese gewaltige Umstimmung in dem leidenschaftlichen Zorne Achills bewirkt hätten. Denn während die Antwort an Odysseus in grimmigen Hohn endet („ersinnet einen anderen Plan, denn dieser wird euch nicht helfen"), zeigt diese freundschaftliche Gesinnung; man merkt fast, wie schwer es ihm wird, die Bitte abzuschlagen. Für solchen Umschwung aber braucht ein leidenschaftlicher Charakter sicher mehr Zeit, als die wenigen Worte des Aias gewährten — darin liegt die innere Berechtigung, ja fast Notwendigkeit der längeren Rede des Phoinix, die gerade durch ihre Ruhe die hochgehenden Wogen der Leidenschaft besänftigen sollte. Jeder, der die Worte des Aias und Achills Antwort darauf für „echt" hält, muß auch die Rede des Phoinix für Erzeugnis desselben Dichters halten. Daß aber Aias, der doch auch als Gesandter geschickt war, gar nicht spräche oder Achill auf seine Worte nicht antwortete, wäre so ungereimt, daß höchstens ein ganz prosaischer Kritiker, sicher aber kein wirklicher Dichter, am allerwenigsten Homer, der jeder Szene auch äußerlich eine gewisse Fülle und Abrundung gibt, auf einen solchen Einfall kommen könnte. Wir werden also um der großen Schönheit willen, die dadurch erreicht ist, die „Fehler" der Darstellung, die jetzt die Einführung des Phoinix bietet, gern in Kauf nehmen.

Wenn Odysseus bei seiner Rückkehr den Bescheid gibt, den er selbst von Achill erhalten hat, nicht den letzten an

Aias, so ist zu bedenken, daß er ausdrücklich erklärt, daß ja auch die anderen, Aias und die Herolde, da seien, um Aufklärung zu geben; diese hätten die Milderung hinzufügen können, wenn nicht der Dichter Wiederholung an sich scheute und außerdem die ganze Szene durch die schroffe Ablehnung Achills hier wirkungsvoller gestaltet würde. Gewaltig ist der Eindruck, den die Worte auf die Versammelten machen — alle bleiben lange stumm vor Kümmernis — und heller strahlt nun noch der Mut des Diomedes, der dadurch nicht im geringsten erschüttert ist. Wie er im Anfange des Buches jeden Gedanken an Flucht weit von sich gewiesen, selbst wenn er mit Sthenelos allein bliebe, so macht auch jetzt die Ablehnung Achills keinen Eindruck auf ihn. Vielmehr erklärt er, daß er gewünscht hätte, die Gesandtschaft wäre ganz unterblieben, weil sie nur Achills Hochmut steigere. Das beste Mittel in ihrer Lage sei tapferer Mut; vor allem solle Agamemnon im Kampfe vorangehen — damit wird aufs deutlichste die Aristie Agamemnons im 11. B. vorbereitet.

Wir gehen nicht so weit wie ein Kritiker, der glaubt, das ganze Buch sei nur zur Verherrlichung des Diomedes gedichtet, der sich vorher in der Schlacht als den tapfersten Helden erwiesen, jetzt aber auch im Rate Nestor übertroffen habe. Denn Nestors Rat habe keinen Erfolg gehabt. Sicher aber bildet dieser Gesang nicht nur die enge Fortsetzung des 8. B., sondern der ganzen Handlung der Ilias bis dahin. Kein anderer Gesang ist so eng mit der Gesamthandlung verbunden. Wie er als notwendige Voraussetzung den furchtbaren Eindruck hat, den die Niederlage in *Θ* auf die Griechen gemacht hat, so bringt er die jetzt ernst gemeinte Aufforderung Agamemnons zur Flucht in wirksamen Gegensatz zu *B*, wo dieser Vorschlag nur die Griechen versuchen sollte. Die Antwort des Diomedes aber auf diesen Vorschlag erinnert ebenso an die Epipolesis in *Δ* wie seine Schlußworte (697 u. ff.). Nur ein Held, der so Gewaltiges geleistet hatte, der schon eine Stadt wie Theben, die sein Vater mit anderen Helden umsonst bestürmte, siegreich genommen hatte, konnte sich vermessen, auch Troja allein zu erstürmen, selbst wenn die

anderen Griechen abführen oder wenigstens Achill nicht wieder am Kampfe teilnähme. Nestor ferner, der schon in *A* zum Frieden zwischen Achill und Agamemnon geraten hat, erinnert auch hier mit derselben Vorsicht den Oberkönig daran, daß er mit der Wegnahme der Briseis zu weit gegangen sei, und bringt ihn jetzt, durch die Not der Griechen unterstützt, dazu, den beleidigten Helden durch Anbietung von Geschenken zu versöhnen: damit erfüllen sich die Worte, die Athene (*A*, 213/14) zu Achill gesagt hat. Dieser aber in seiner trotzigen Antwort erinnert (349/50) an den Mauerbau, der am Schlusse von *Θ* erzählt ist.[1]

Und welche Fülle von erwünschten Ergänzungen des in den vorangehenden Büchern gelegentlich Erwähnten enthält nicht dieser Gesang! Wir sehen Achill als kleines Kind auf den Knien des Phoinix sitzen und in kindlicher Unart ihn besprudeln, wir sehen ihn von dem väterlichen Freunde, dem das Schicksal eigene Kinder versagt hat, zum Jünglinge herangebildet stark an Taten und klug in Worten; wir hören, wie sein Vater ihn mit der Mahnung in den Krieg geschickt hat, seinen Zorn niederzuhalten — er ist also schon in seiner Jugend zornmütig gewesen — und erhalten endlich nähere Aufklärung über sein Schicksal. Während er sich in *A* nur einfach als *μινυνθάδιος* „kurzlebig" bezeichnet hat, hören wir hier, daß ihm die Wahl gelassen sei zwischen einem kurzen Leben, aber ewigem Ruhme und einem langen, aber ruhmlosen Leben. Er tut hier zwar so, als ob er noch immer die Wahl habe; aber offenbar hat er schon gewählt, wie seine Äußerung in *A* beweist, und das ist gerade der innerste Grund seiner Empörung, daß er, der die größte Ehre und unsterblichen Ruhm verlangt, wie ein Hintersasse mißachtet und zur Untätigkeit verdammt wird, während er nach Kampf und Streit verlangt: so erhalten auch die schlichten Worte *A* 488—492 erst die richtige Beleuchtung.

Wie eng dieser Gesang aber auch mit der folgenden Handlung zusammenhängt, wurde oben bei der Antwort des

---

[1] Dies ist Wilamowitz, Über das *Θ* der Ilias 1910 S. 396/97 entgangen.

Diomedes schon angedeutet und wird bei der folgenden Analyse noch klarer werden. Und diesen Gesang, der so eng mit der ganzen Handlung zusammenhängt wie kaum ein zweiter, der Schönheiten der Charakterschilderungen und eine Kunst der Komposition verrät wie kaum ein zweiter, den soll ein Nachdichter erst geschaffen haben? Das kann wirklich nur ein Kritiker glauben wie Robert, der kühn die Ansicht aufstellt, daß „diese unleugbar hohe Schönheit ganz von selbst dadurch entstanden sei, daß der Redaktor, als er die Verse 432b—623 einlegte, alles übrige so gut wie intakt ließ“ (Ilias S. 551).[1] Wir glauben nicht, daß solche Schönheiten von selbst entstehen noch daß ein Lied, das so eng mit der Gesamthandlung verbunden ist, von einem Nachdichter herrühre. Nur der Dichter der ganzen Ilias konnte etwas schaffen, das hier kaum fehlen kann — denn es würde unnatürlich sein, wenn die Griechen in ihrer Not nicht auf den einfachsten Gedanken verfallen wären, Achill zu versöhnen — und zugleich von ungewöhnlicher Schönheit ist. Ich denke, daß damit die Behauptung, die ich Wdsp. S. 35 aufgestellt habe: „eine Ilias ohne Gesandtschaft hat es nie gegeben“ voll begründet ist.[2] Es kann Lieder vom trojanischen Kriege gegeben haben; aber der Dichter, der den Zorn des Achill zum Ausgangspunkte der Dichtung nahm, muß auch diesen Gesang geschaffen haben. Gerade dieser zeigt seine höchste, ihm ganz eigene Kunst; hier hat er vermutlich sehr viel weniger Vorbilder gehabt als etwa in der Schilderung von Kämpfen.

---

[1] Ein würdiges Gegenstück findet diese Behauptung in der Ansicht von Seeck, der „Quellen der Odyssee“ S. 370 die Schöpfung der Nausikaa, der lieblichsten Gestalt der Odyssee, nicht der Kunst des Dichters zuschreibt, sondern dem „kombinierenden Historiker“, der „Odysseus mit Kleidern versorgen wollte“. Ich habe darauf geantwortet JB 1887 S. 315 u. ff. und Wdhl. S. 136.

[2] Überzeugt hat mich von der Richtigkeit dieser Behauptung ganz besonders auch der künstliche und unnatürliche Aufbau der Handlung, den Wilamowitz, Über das Θ der Ilias S. 401 gibt. Im nächsten JB werde ich näher darauf eingehen.

Das zehnte Buch (*K*).

Zu diesem Buch haben wir die oben S. 12 mitgeteilte Scholiennotiz. Aus welchen Gründen die Alten (*οἱ παλαιοί*) zu dieser Ansicht von der Sonderstellung dieses Buches und seiner Einverleibung in die Ilias durch Peisistratos gekommen sind, wissen wir. Die Gründe, die Eustathius (785, 41) dafür anführt, sind sicher hinfällig (vgl. Terret, Homère 232/33). Die neuere Kritik ist aber aus den verschiedensten Gründen diesem Urteil gefolgt, und ganz allgemein wird fast, selbst von den Unitariern, die Sonderstellung dieses Buches zugegeben. Kocks (s. o. S. 218 A.) steht wohl ziemlich allein da mit der Behauptung: „Nein, wäre die Dolonie nicht da, man würde sie vermissen.“ Sehen wir uns zunächst, ehe wir ein Urteil darüber abgeben, ob bestimmte Gründe uns zwingen, diesen Gesang dem Dichter abzusprechen, das Tatsächliche an. Der Gesang schildert ein Nachtabenteuer, das einzige in der Ilias. Dieses Nachtabenteuer ist vorbereitet im 9. B. Denn wenn hier (V. 66—68) nicht nur der Vorschlag gemacht wird, daß Wachen aufgestellt werden, sondern ihre Aufstellung auch wirklich erfolgt (80—88), so ist jedem klar, der die homerische Darstellungsweise kennt, daß diese auch eine Bedeutung haben werden. Wenn z. B. Odysseus in ganz auffallender Weise beim Kyklopen sich *Οὖτις* nennt, so muß diese Bezeichnung später für die Handlung von Wichtigkeit sein; ebenso wenn im 3. B. der Ilias vor dem Zweikampfe feierliche Eide geschworen werden, im 7. aber vor dem Zweikampfe nicht, so ist sicher, daß diese im ersten Falle von großer Bedeutung sind, im zweiten von keiner, da der Zweikampf unentschieden bleibt. So muß auch hier die Aufstellung von Wachen von Wichtigkeit sein. Sie treten aber in Wirksamkeit nur im 10. B. Denn hier werden sie nicht nur kontroliert (180—192), sondern sie sichern auch die Beratung, und Thrasymedes, ihr Führer, bietet Diomedes Schild, Helm und Lanze, Meriones, der andere Führer, Odysseus Bogen, Köcher und Schwert, so daß die beiden Späher nicht mehr in ihre Hütten nach Waffen zurückzugehen brauchen. Vor allem aber haben

die Troer unachtsamerweise keine Wachen aufgestellt — die größere Disziplin ist stets auf seiten der Griechen — und büßen dies schwer, da so Diomedes und Odysseus unbeobachtet schlafende Helden morden können. Folglich ist der Gesang nicht rein mechanisch eingelegt, sondern er ist mindestens durch diese Verse in *I* vorbereitet. Indes hängt mit den oben bezeichneten Versen die ganze erste Volksversammlung zusammen. Denn ohne das Aufstellen der Wachen, die aus der ganzen Masse genommen werden müssen, hätte die ganze Versammlung keinen Zweck, da sie ja nicht, wie in *B*, sich zu der Aufforderung Agamemnons zur Flucht irgendwie äußert. Diese Aufforderung wie Diomedes' Antwort und Nestors Vorschlag zur Versöhnung würden besser allein in der Versammlung der Geronten gemacht (vgl. 14, 65—81). Mit *K* fällt also ein größerer Teil von *I*, nicht bloß einzelne Verse.

Die Helden des Abenteuers sind wieder Odysseus und Diomedes; da beide im 11. B. verwundet werden, so ist klar, daß das Abenteuer auch nur hier erzählt werden konnte. Denn in der Nacht nach dem ersten Schlachttage, wo es höchstens noch stehen konnte, lagern die Troer noch nicht in der Ebene. Der Anfang von *K* setzt auch ganz offenbar dieselbe furchtbare Niedergeschlagenheit voraus, wie sie im Anfange von *I* geschildert ist. Sie ist sogar größer, und das ist begreiflich, da den Griechen jetzt die Hoffnung genommen ist, die manche sicher noch im Anfange der Nacht haben mochten, nämlich die Hilfe Achills. Damit wird ein neuer Grund ersichtlich, warum der Dichter Odysseus nur die erste Antwort Achills den Geronten melden läßt — die Lage im Anfange von *K* wird natürlicher. Ja, wenn auf diesen Bericht des Odysseus nur Diomedes sich äußert, nicht aber auch Agamemnon, der nach den letzten Worten des Diomedes fast sich äußern mußte, sicher die Aufgabe hatte, durch festes Auftreten seinerseits den Worten des Diomedes noch mehr Gewicht zu verleihen, so habe ich wenigstens die Empfindung, daß der Dichter Agamemnon hier nur mit Rücksicht auf den Anfang von *K* das nicht tun ließ, was notwendig war. Das

würde wieder beweisen, daß *K* vom Dichter des *I* geschaffen und auch für diese Stelle bestimmt ist.

Was spricht gegen diese Annahme? Es ist allgemein zugegeben, daß der Gesang auch der allgemeinen Vorstellung der Ilias entspricht: Athene erscheint als die schützende Göttin des Diomedes wie des Odysseus; Apollo wacht über den Troern; die Griechen sind stärker und vorsichtiger als die Troer und genau so auch ihre Göttin. Im besonderen entspricht die zarte Fürsorge, die Agamemnon für Menelaos zeigt (V. 234—239), ganz der, die er auch 7, 107—112 verrät. Nur einzelnes ist auffällig. Man rechnet dahin die Bekleidung der Helden mit Fellen aller Art und hat selbst die Behauptung aufgestellt, daß erst bei Peisandros in seiner Heraklie zum erstenmal ein Held, Herakles, mit Löwenfell erscheine, also auch dieser Gesang erst aus dieser Zeit (7—6. Jahrh. v. Chr.) stamme. Es wird dabei, wie längst bemerkt worden ist, übersehen, daß es sich hier gar nicht um eine Rüstung der Helden handelt, sondern um eine Nachtkleidung. Außerdem macht Terret (Homère, S. 230 A.) mit Recht darauf aufmerksam, daß schon Il. 3, 17 Alexandros mit einem Pantherfell um die Schultern auch im Kampfe erscheint.

In der Angst Agamemnons (V. 1—16) sieht man Übertreibung, in der Berufung einer neuen Versammlung eine ungewöhnliche Wiederholung derselben Schilderung. Es ist schwer, zu sagen, wie weit hierin derselbe Dichter gehen konnte. Agamemnon ist nirgends vom Dichter besonders mutig gezeichnet. Wenn er auch in der Versammlung nach den stolzen Worten des Diomedes etwas beruhigt gewesen ist — in der Stille der Nacht, als er allein liegt, kehren alle Sorgen mit verdoppelter Gewalt zurück.[1] Wie ängstliche Menschen im Angesicht großer Gefahren sucht er Hilfe nicht bei sich selbst, sondern bei anderen. Daß er dabei an Nestor zuerst denkt, entspricht ganz der Stellung, die Nestor in der ganzen Ilias einnimmt. Die ganze Art der Zusammenberufung

[1] Vgl. die wundervolle Schilderung von Didos Zustand bei Virgil, Aen. IV, 522—552: Nox erat etc.

der Versammlung ist zwar ungewöhnlich, aber man darf nicht vergessen, daß es sich dabei auch um etwas Außergewöhnliches handelt. Überhaupt aber kam es dem Dichter nur wesentlich auf die Schilderung des Abenteuers selbst an, wie Ranke, Die Dolonie, Goslar 1881, richtig bemerkt; auf die Art, wie es zustande kam, verwandte der Dichter wenig Mühe. Ähnlich ist er öfters verfahren, vgl. die Veranlassung zur Begegnung zwischen Hektor und Andromache in *Z* oder die zum Zweikampf zwischen Hektor und Aias in *H*.

Auffallender ist, daß Nestor Agamemnon tröstet (104—107), Hektor werde einmal noch mehr Sorgen haben als jetzt Agamemnon, wenn Achill von seinem Zorn abgelassen habe. Wenn Nestor nicht etwa auf dem Heimwege von Aias die letzte Antwort Achills erfahren hat, so scheint dieser Trost hier unbegreiflich. Fäsi bemerkt dazu: „eine im jetzigen Moment sehr unwahrscheinliche und doch der Verwirklichung nahe Hoffnung"; auch an anderen Stellen sehen wir, daß der Dichter im Hinblick auf den nach der Sage oder seiner Dichtung bekannten Ausgang Bezug nimmt; vgl. Wdsp. S. 6 u. ff.

Ferner kann man die Niederstoßung des wehrlosen und um sein Leben flehenden Dolon mit den wenigen anderen ähnlichen Fällen der Ilias entschuldigen, auch vielleicht damit, daß der Dichter ihn, der seinen Zweck erfüllt hatte, einfach „abtun" wollte; indes die Niedermetzelung der schlafenden Feinde bleibt ein Beispiel von Roheit, für das sich sonst in den homerischen Gedichten keine Parallele findet. Sie wirkt um so abstoßender, als dazu nicht ein gewöhnlicher Krieger, der darin vielleicht eine Heldentat sehen könnte, sondern Diomedes, der ritterlichste Held der Griechen, verwandt wird. Bekanntlich morden in den Kyprien derselbe Diomedes und Odysseus auf hinterlistige Weise den Palamedes beim Angeln. A. Lang, Homer S. 20/21 sieht darin mit Recht ein Zeichen späteren Ursprungs (vgl. auch JB 1907 S. 193).

Doch es ist schwer, zu sagen, was ein Dichter nicht geschaffen haben kann. Dabei entscheidet allein der Geschmack; diesen aber straft häufig ein Dichter Lügen. Sicher dagegen ist, daß die Schöpfung des Dolon, des sich so „listig" dünkenden

und so schmählich endenden Sohnes des Eumedes, des klugen, der allein unter fünf Schwestern aufgewachsen und offenbar von ihnen verwöhnt ist, so homerisch wie möglich ist. Er bildet ein würdiges Seitenstück zu Thersites, dem Frechling, in *B*. Wie dessen Bestrafung Gelächter auslöst und so plötzlich die drückende Stimmung, die über der ganzen Versammlung lagert, glücklich beseitigt, so wird sicher hier in der angstvollen Nacht mehr durch diese komische Figur Dolons, der hohen Preis für seine Tat fordert, nichts Geringeres als die Rosse Achills, der bestimmt versichert, daß sein Gang nicht vergeblich sein werde (324), und dann so plump in die Falle geht, die düstere Stimmung der Achäer weit mehr verscheucht als durch den Erfolg der beiden Helden im troischen Lager. Echt homerisch ist dabei, daß sofort beim Antritt von Dolons Spähergang der Erfolg angegeben wird: Hektor, sagt der Dichter (332), schwor einen Meineid (*ἐπίορκον ἐπώμοσεν*), als er ihm die Rosse Achills zusichert. Ja, er gibt in den Versen 335/36 noch bestimmter seinen Mißerfolg an. Wirkt hier komisch der Kontrast zwischen Versprechen und Erfolg, so verstärkt der Dichter diese Komik durch den Kontrast zwischen der überlegenen Ruhe und der Klugheit der beiden griechischen Helden und dem Unverstande (*ἀφραδίῃσι* 350) und der unmännlichen Angst des Dolon (*τάρβησε . . . βαμβαίνων, ἄραβος δὲ διὰ στόμα γίγνετ᾽ ὀδόντων* 374/75).

Fassen wir alles zusammen, so ist klar, daß der Gesang nicht ein Einzellied in dem Sinne ist wie etwa oben das Meleagerlied, daß auch kaum von der Benützung eines Einzelliedes, das für einen anderen Zusammenhang bestimmt war, hier die Rede sein kann,[1] sondern daß es nur für diese bestimmte Lage unter genauer Voraussetzung der gegebenen Bedingungen zu einem bestimmten Zwecke, nämlich den Druck, der auf den Achäern liegt, zu heben, geschaffen sein kann. Denn fröhlich sind die Achäer am Schluß von *I* nicht gewesen; hier aber heißt es (V. 564/65), daß nicht nur Diomedes

---

[1] Diese Ansicht hat noch kürzlich Witte, Studien zu Homer 1908 (vgl. JB 1909 S. 227) aufgestellt.

frohlockend (καγχαλόων) durch das Tor die Rosse getrieben, sondern daß auch die anderen Achäer ihm fröhlich (χαίροντες) gefolgt seien. Wenn der Gesang auch Auffallendes viel bietet, so liegt ein zwingender Grund, ihn dem Dichter abzusprechen, nicht vor; viel mehr spricht dafür, daß er von ihm selbst sei, wenn auch wahrscheinlich erst später verfaßt. Wenn der Scholiennotiz (s. o.) etwas Tatsächliches zugrunde liegt, dann hätte Homer ihn selbst nicht der Ilias einverleibt.

Das elfte Buch (*Λ*).

Der Gesang besteht aus zwei völlig verschiedenen ungleichen Teilen; der erste, größere (1—595) enthält die Schilderung der Schlacht, der dritten in der Ilias; der zweite (596—848) die Sendung des Patroklos zu Nestor. Vorbereitet ist dieser zweite Teil, wie die Kritik längst erkannt hat, durch die Verwundung des Machaon, den Nestor in sein Zelt führt (504—520); dazu gehört auch, um Patroklos später länger zurückzuhalten, die Verwundung des Eurypylos (575—593). Die Darstellung der Schlacht ist vortrefflich; da nicht verschiedene Götter in den Kampf eingreifen, sondern Zeus allein ihn leitet, treten weniger Wechselfälle ein als in der ersten Schlacht: die Entwicklung schreitet rascher vor; sie ist wie die in *E* wohl gegliedert[1]; die Verwundung dreier Haupthelden der Griechen gibt in ganz natürlicher Weise Abstufungen im Kampf. Ganz allgemein hat die Kritik dieses Buch zu den „ältesten Teilen" der Ilias gerechnet; soweit auch sonst die Ansichten der einzelnen Kritiker über den Umfang und die Bestandteile des „ursprünglichen Kernes" auseinandergehen, das elfte Buch hat noch jeder zum ältesten Kern gerechnet. Ich gebe die Vortrefflichkeit der Darstellung ohne weiteres zu, glaube aber, das die volle Kunst des Dichters

---

[1] Vgl. die äußere Anordnung bei Ameis-Hentze, Anhang in der Einleitung zu diesem Gesange.

sich erst zeigt, wenn wir das Gedicht in dem jetzigen Zusammenhange betrachten. Die viel bewunderte knappe und schnelle Entwicklung in diesem Gesange ist doch nur möglich, weil der Dichter in den vorangehenden Gesängen alles zur Aufklärung Nötige an passender Stelle vorausgenommen hat. Wir haben in *B* und in *Δ* Agamemnon als obersten Feldherrn gesehen und zugleich von der Größe und Einteilung des Heeres gehört — der Dichter braucht also hier nichts mehr darüber zu sagen. Wir wissen ferner aus dem Schlusse von *Θ* sowie den beiden folgenden Büchern, daß die Troer in der Ebene lagern, wir kennen ihre Führer und ihre Zahl — der Dichter braucht uns also auch darüber keine Aufklärung zu geben. Wir wissen ferner aus dem Anfange von *Θ*, daß Zeus sich die Leitung der Schlacht allein vorbehalten, daß er die Versuche der den Griechen freundlichen Götter, sich trotzdem in den Kampf einzumischen, sehr entschieden zurückgewiesen hat — das macht die Lage hier völlig klar und erfordert keine Unterbrechung der Handlung, wie sie in *Θ* angebracht war.

Nun denke man sich die ganze Darstellung einmal unmittelbar nach *A*, wohin es die Kritik gewöhnlich stellt. Ohne daß wir auch nur das geringste über die beiden Heere hörten, sollte hier ihr Zusammenstoß erzählt werden? Und der Oberkönig, dem Achill in *A* ausdrücklich Feigheit vorgeworfen hat (225 u. ff. *κραδίην ἐλάφοιο ἔχων* usw.), sollte hier so glänzend eingeführt werden, daß selbst Zeus dem Hektor verbietet, ihm in der Schlacht entgegenzutreten (185 u. ff.)? Diese Tapferkeit ist jetzt durch die Notlage bedingt und durch die Worte Diomedes' *I*, 709 *αὐτὸς ἐνὶ προώτοισι μάχεσθαι* vorbereitet; bisher hat er nichts so Hervorragendes getan, wenn er auch seinen Pflichten als Oberkönig nachgekommen ist. Aber vor allem, ein Grieche sollte davon singen, daß gleich in der ersten Schlacht, die zwischen Achäern und Troern stattfindet, als erster der Oberkönig, als zweiter einer der berühmtesten Sagenhelden verwundet wird, ohne daß sie vorher etwas Rühmliches getan haben? Alles, was jetzt bewundernswert ist, würde unbegreiflich und unklar werden. Jetzt macht die

Verwundung der Helden nicht nur die allmähliche Überlegenheit der Troer über die Griechen begreiflich, sondern sie dient auch rein technischen Zwecken des Dichters. Agamemnon ist uns in den vorangehenden Gesängen genügend als Oberfeldherr gezeigt; im folgenden Kampfe, der ungeregelter wird, ist seine Tätigkeit weniger nötig. Deshalb entfernt ihn der Dichter auf einfachste Weise, damit man im folgenden nicht immer wieder fragt: was tut inzwischen Agamemnon? Dasselbe gilt von Diomedes. Seine Tapferkeit ist in *E—K* so glänzend gezeigt worden, daß eine Steigerung nicht mehr möglich ist; der Dichter könnte sie nur abschwächen, wenn er ihn fortgesetzt unter den sich Zurückziehenden sein ließe. Wie er also in *A* Achill vom Kampfe entfernt hat, um in den folgenden Gesängen Raum für andere Helden zu gewinnen, so entfernt er jetzt Diomedes, damit andere in den Vordergrund treten können, vor allem der Held, der der eigentliche Hort in der Verteidigung ist, der Telamonier Aias. Odysseus ferner mochte in der Sage schon nicht als besonders hervorragender Krieger gezeichnet sein, sicher ist er es nicht bei Homer: seine Größe beruht auf seiner Klugheit. Diese hat er auch in den vorangehenden Gesängen (*B*, *I*, *K*) genügend gezeigt. Dadurch daß ihn der Dichter hier verwundet werden läßt, erklärt er es auch, daß er weniger im Kriege sich hervortut. Wenn aber seine Verwundung im engsten Zusammenhange mit der des Diomedes steht, wenn beide hier verbunden gestritten haben (von V. 310 an), so kann man darin wenigstens eine Anspielung auf die gemeinsame Unternehmung in der vorangehenden Nacht sehen; sicher erhalten die Worte des Diomedes in *K* 243 u. f. eine neue Beleuchtung. Endlich ist auch die Sorge um Machaon (V. 508/9) begreiflicher, wenn wir seine Bedeutung an einem bestimmten Beispiele, bei der Verwundung des Menelaos in *Δ* schon gesehen haben. Wer also nicht der Ansicht ist, daß „alle solche Schönheiten ganz von selbst entstehen“, der wird hier den kunstvoll schaffenden Dichter erkennen: gerade der Platz, den *Λ* jetzt einnimmt, macht seine Schönheit nur möglich.

Es bleibt allein noch die Frage: Zeigt denn *Λ* besonders altertümliche Züge der Darstellung, daß man es zu den ältesten Bestandteilen der Ilias rechnen und einer Zeit zuweisen müßte, die Jahrhunderte von dem jüngsten Teile entfernt ist? Ich kann es nicht finden. Der Panzer, den Agamemnon anlegt (17 u. ff.), ist ganz „ionisch", also nach der gewöhnlichen Annahme jüngerer Bestandteil[1]; echt homerisch ist nur daran, daß die Geschichte des Panzers erzählt und seine einzelnen Bestandteile genauer angegeben werden (20—29). Denn es handelt sich hier um ein Prachtstück, wie es dem Oberkönig zukommt (vgl. oben die Schilderung von Pandaros' Bogen, *Δ* 105—111). Ebenso werden kaum in einem anderen Gesange so häufig die geschlossenen Reihen (*φάλαγγες*) und ihre Verwendung in der Schlacht erwähnt wie hier. Durchaus homerisch ist es auch, daß nur in wenigen Versen die Gesamtschlacht erzählt und dann zu Einzelkämpfen übergegangen wird. Am klarsten aber spricht für den Dichter der ganzen Ilias die Behandlung, die Hektor auch in diesem Gesange erfährt: nicht e i n e n der Haupthelden verwundet er; ja Zeus verbietet ihm geradezu, mit Agamemnon zu kämpfen; von Diomedes aber wird er selbst so stark mit der Lanze am Helme getroffen, daß er betäubt zusammenbricht und, als er wieder zu sich gekommen ist, sich schleunig *ἐς πληθὺν* zurückzieht (s. o. S. 134—139). Ich halte es mit Robert (S. 157) durchaus für möglich, daß Hektor hier „ursprünglich" eine ganz andere Bedeutung gehabt und Agamemnon vielleicht verwundet hat — nur einen Beweis dafür haben wir nicht, ebensowenig wie dafür, daß Paris einst ein gewaltiger Kriegsheld gewesen ist.

Genau wie andere Bücher ist aber auch das elfte eng mit den vorangehenden verbunden. Wie der Anschluß nach rückwärts ist, wurde schon oben gezeigt; hier sei nur noch erwähnt, daß in den V. 74—85 ganz direkt auf das Verbot des Zeus im Anfange von *Θ* angespielt wird, und daß sich

[1] Ebenso trägt Hektor (61) den „ionischen" Schild (*ἀσπίδα πάντοσ' ἐΐσην*).

so allein auch erklärt, daß Here und Athene, die Freundinnen der Griechen, gar nicht in den Kampf eingreifen. Diese Verse zu beseitigen hat man ebensowenig ein Recht wie die, welche die folgende Szene im Zelte des Nestor vorbereiten. Ihre Ausscheidung ist auch gar nicht so leicht: tatsächlich hat auch Christ die Eurypylosszene beibehalten, obwohl sie für das Folgende ebenso notwendig ist und deshalb hinzugefügt erscheint wie die Machaonszene.

So einstimmig nun die Kritik den ersten Teil von *Λ* für „alt" erklärt hat, so sehr hat sie an dem zweiten Teil, der doch eng mit dem ersten zusammenhängt, Anstoß genommen. Ist dieser Anstoß berechtigt? Liegen hier wirklich Spuren einer nachträglichen Bearbeitung vor? Sehen wir uns den Zusammenhang an. Die Handlung ist V. 595 zum Stehen gekommen: Aias, der sich bis zu der geschlossenen Schar der Seinen (*πλησίοι ἔστησαν, σάκε' ὤμοισι κλίναντες*) zurückgezogen hat, macht hier halt und erwartet in dieser Stellung den Angriff der Feinde. Das zwölfte Buch zeigt eine völlig veränderte Lage: Die Griechen haben sich hinter die Mauer zurückgezogen, die Troer stehen kampfmutig davor, können sie aber nicht nehmen. Dazwischen liegt nicht etwa eine Nacht, unter deren Schutze die Griechen wie etwa am Schluß von *Θ* den Rückzug bewerkstelligen konnten, sondern alles ist am hellen Tage geschehen. Es ist begreiflich, daß hier die Kritik eingesetzt hat und daß selbst Verteidiger der Einheit der Dichtung hier eine Störung des ursprünglichen Zusammenhanges angenommen haben: Rhapsoden oder ein „Diaskeuast" oder die Kommission des Peisistratos sollen hier einige Verse unterdrückt haben, die das Eintreten der Nacht und den Beginn eines neuen Tages anzeigten.[1] Denn außer der großen Schwierigkeit, welche die Verbindung des 11. und 12. B. macht, ist noch störend die ungeheure Fülle der Ereignisse vom 11—17. B. auf einen Nachmittag; sie überbietet

[1] Kammer, Ästhet. Kommentar[3] S. 230 und selbst Buchholtz, Vindiciae carminum hom. S. 137; ja bedingungsweise gibt die Möglichkeit selbst zu Terret, Homère S. 258.

noch die Häufung der Begebenheit in der Nacht zwischen dem 2. u. 3. Schlachttage (in *I* und *K*).

Wir meinen, daß jedem bloßen Redaktor der Ilias, der mehr oder weniger mechanisch und ohne Kunstverstand Lieder oder Liedergruppen verband, die großen Vorteile, die das Eintreten einer Nacht am Schlusse von *Λ*, richtiger nach V. 595 bot, auffallen mußten, daß weit entfernt, Verse zu tilgen, die dieses Eintreten schilderten, er sie eher zugefügt hätte, falls er sie nicht vorfand, da er beide Anstöße, sowohl die Häufung der Ereignisse in der vorangehenden Nacht wie die des folgenden Nachmittags dadurch beseitigen konnte. Wenn das nicht geschehen ist, wenn er so offenbare Vorteile, die jeder „Anordner" begreifen mußte, aufgegeben und so große Schwierigkeiten, wie sie die jetzige Anordnung bietet, geschaffen hat, so konnten nur sehr gewichtige Gründe, Gründe dichterischen Schaffens, für die jetzige Anordnung maßgebend sein; d. h. nicht ein plumper Flickpoet, sondern nur ein wirklicher Dichter, der höhere Zwecke verfolgt und sich dabei um verhältnismäßig geringfügige Äußerlichkeiten nicht kümmert, kann den jetzigen Zusammenhang geschaffen haben.

Lassen sich diese Gründe jetzt noch erkennen? Gehen wir von dem Nächstliegenden aus: Warum ist nicht eine der beiden Unternehmungen der vorangehenden Nacht in eine Nacht, die hier folgen konnte, verlegt? Zunächst ist an eine mechanische Umlegung gar nicht zu denken, da Odysseus, der in beiden eine Rolle spielt, in *Λ* verwundet ist, also an beiden Unternehmungen nicht teilnehmen konnte. Es konnte also weder die Bittgesandtschaft noch die Dolonie in ihrer jetzigen Form hier stehen. Für die Dolonie hätten sich freilich andere Helden verwenden lassen, wenn der Dichter hier wirklich eine neue Nacht einlegen wollte, aber es wäre dann nicht mehr unsere Dolonie, sie würde auch schwerlich diese Wirkung erzielt haben. Die Bittgesandtschaft aber konnte vollends hier nicht stehen; denn abgesehen davon, daß sie nach der ersten Niederlage natürlicher ist, würde auch die stolze Antwort, die jetzt sowohl am Anfange wie am Ende von *I* Diomedes gibt, unmöglich sein, da er inzwischen verwundet ist. Daß auch

Achill fast unmenschlich handelte, wenn er nach der Verwundung der Hauptheldeu seine Hilfe versagte, liegt auch auf der Hand.

Nun wäre tatsächlich eine Wiederholung der Bittgesandtschaft in sehr viel dringenderer Form, wie z. B. im Meleagerliede (vgl. auch die Coriolansage) am Schlusse von *Λ* möglich gewesen. Offenbar aber hat diese Wiederholung, die ja kaum irgend etwas Neues bieten konnte, dem Dichter so unpassend geschienen, daß er, um sie zu vermeiden, andere Anstöße, die jetzt die Darstellung bietet, für sehr viel geringer geachtet hat. Er hat dadurch erreicht, daß jetzt die Darstellung der Ereignisse eine fortgesetzte Steigerung bietet. Am ersten Schlachttage ist mit wechselndem Erfolge gekämpft worden: das Fernbleiben des Achill hat zur Folge gehabt, daß die Troer überhaupt in der Ebene kämpfen. Die darauf folgende Nacht ist mit Beratungen angefüllt, die dieser Lage entsprechen. Der zweite Tag hat eine entschiedene Niederlage der Griechen gebracht; die Troer übernachten in der Ebene, die Griechen denken zuerst an Flucht, dann an das Näherliegende, an die Aussöhnung mit Achill. Der Versuch scheitert. Die dritte Schlacht schildert nach kurzem Gesamtkampfe die Verwundung mehrerer Hauptheldeu und das langsame Zurückweichen der Griechen. Was sollte da in der dritten Nacht geschehen? Sollte der Dichter die Griechen noch verzweifelter malen, die Troer noch siegesgewisser? Man braucht sich diese Lage nur vorzustellen und die Abneigung des Dichters gegen Wiederholungen derselben Szenen, um zu begreifen, warum er eine Nacht hier nicht einlegte und lieber andere Schwierigkeiten nicht scheute, sondern sie nur nach Möglichkeit zu mildern suchte.

Die Griechen sind zwar auf dem Rückzuge begriffen, aber dieser ist nicht, wie nirgends in diesem Buche, so panikartig wie in *Θ*. Der Telamonier deckt ihn, zwei Gleichnisse veranschaulichen ihn treffend.[1] Damit tritt eine gleichmäßige Handlung

---

[1] Daß das Gleichnis vom Esel das ältere und bezeichnendere sei, betonte Haupt mit Recht im Kolleg. Plüß, Die Gleichnisse bei Homer,

ein, und wir haben schon im 3. B. gesehen, nach Zielinskys feiner Beobachtung, daß in solchem Falle der Dichter gern eine Parallelhandlung einsetzen läßt. Dies geschieht auch hier: Machaon ist verwundet (s. o.) und wird von Nestor in sein eigenes Zelt geführt. Kurz geht der Dichter mit der bekannten Formel: *ὣς οἱ μὲν . . . Νέστορα δὲ* zu der Parallelhandlung über, und ebenso einfach führt er Achill ein. Dieser sieht die beiden dahin fahren; denn er steht auf dem Hinterdeck des Schiffes und schaut dem Kampfe, bezw. dem Rückzuge der Achäer zu. Er ruft Patroklos, dieser eilt herbei. Getreu seinem Verfahren, den Ausgang einer Handlung gleich im Anfange anzudeuten, fügt der Dichter hinzu: Das war für ihn der Anfang des Unglücks. Wir halten es für einen Zug eines großen Dichters würdig, Achill, dessen Teilnahme am Kampfe durch die Bittgesandtschaft geweckt ist, durch dieses einfache Mittel zum Zuschauer des Kampfes zu machen. Wir wissen schon aus *A* 488–492, wie sehr er nach Kampf und Streit lechzt, und die Worte, die er jetzt zu Patroklos spricht (609/11): „bald werden die Achäer mir zu Füßen fallen", stehen so wenig im Widerspruch mit *I*, wie wir o. S. 234 sahen, daß sie durchaus der dort geschilderten Stimmung entsprechen. Aber der Dichter, der hier Patroklos einführt, hat offenbar auch schon den jetzigen Gang der Ilias vor seinem Geiste, wie bei den Worten des Zeus 8, 471 u. ff.: Nicht Achill wird etwa auf die Veranlassung des Zeus oder die Bitten der Achäer in den Kampf eingreifen, sondern zuerst Patroklos allein. Das beweisen klar die Worte *κακοῦ δ' ἄρα οἱ πέλεν ἀρχή* (604). Der Auftrag, sich nach dem Verwundeten zu erkundigen, ist natürlich nur ein technisches Mittel, ihn überhaupt in die Handlung einzuführen. Sobald es diesen Zweck erfüllt hat, läßt es der Dichter fallen (s. Anh. 5).

Was bezweckt nun der Dichter durch die Einführung des Patroklos an dieser Stelle? Denn es muß ohne weiteres

---

macht aber auch gut darauf aufmerksam, daß Homer tatsächlich Aias auch nicht mit einem Esel vergleicht, sondern nur sein langsames Zurückgehen mit dem Verfahren des Esels, der schwer sich aus einem Fruchtfelde vertreiben läßt.

zugegeben werden, daß wir sie hier entbehren könnten, daß es ebenso wirksam, ja vielleicht noch wirksamer wäre, wenn Patroklos am Anfange des 16. B. ganz plötzlich mit dem Ansuchen an Achill heranträte, ihn doch in den Kampf ziehen zu lassen, falls er selbst den Griechen nicht helfen wolle. Ja ein moderner Dichter, der das Überraschende meist vorzieht, würde wahrscheinlich hier so verfahren sein. Wir haben oben gesehen, daß zwischen dem Schluß des 11. und dem Beginn des 12. B. eine große Lücke klafft, nämlich der Rückzug des Heeres hinter die schützende Mauer. Diesen so zu schildern, daß die siegreichen Troer nicht zugleich mit den fliehenden Achäern eindrangen, war auf dem gewöhnlichen Wege unmöglich. Am Schluß des 21. und Anfang des 22. B. wendet der Dichter in einem ähnlichen Falle ein besonderes Mittel an, um uns über diese Unmöglichkeit hinwegzutäuschen: Apollo lockt Achill von der Verfolgung der Troer weit weg, so daß diese ungestört durch die weit geöffneten Tore in die Stadt gelangen können. Dasselbe Mittel auch hier schon anzuwenden und etwa Hektor so von der Verfolgung abzulenken, verbot dem Dichter seine Scheu vor Wiederholung derselben Szenen (s. o.), ganz abgesehen davon, daß es hier schwer war, es anzuwenden, da Zeus den Göttern die Teilnahme am Kampfe verboten hatte, auch Hektor bei den Troern doch nicht die Bedeutung wie Achill im letzten Teile der Ilias hat. So überläßt es hier der Dichter dem Hörer, sich *vorzustellen*, was schwer *darzustellen* war, indem er unsere Aufmerksamkeit durch die trauliche Szene im Zelte Nestors ebenso vom Schlachtfelde ablenkt wie in der späteren Stelle durch die erheuchelte Flucht Apollos. Ich glaube, daß dies der Hauptzweck bei der Einlegung dieser Szene gewesen ist.

Aber er erreicht dadurch auch noch große andere Vorteile. Zunächst wird uns nach den vielen, durch nichts unterbrochenen Schlachtbildern im ersten Teile von Λ hier eine sehr erwünschte Abwechslung geboten. Man stelle sich nur vor, wie ermüdend ohne diese Unterbrechung nach Λ das 12. u. 13. B. mit den fortgesetzen Kämpfen wirken würde: wir finden solche Häufung ohne Unterbrechung nirgends in der Ilias. Im Zelte Nestors

aber vergessen wir für einige Zeit die Kämpfe und sind dann wieder für neue Schilderungen empfänglicher. Dazu bietet diese Unterbrechung Gelegenheit, Patroklos, von dem wir bis jetzt fast nichts als den Namen wissen, etwas näher kennen zu lernen. Wir sehen, wie bereitwillig er auf den Plan Nestors eingeht, wie hilfbereit er dem Eurypylos gegenüber ist, trotz seiner Ergebenheit gegen Achill. Der Dichter hat aber, obwohl er die Kenntnis der Hauptpersonen durch die Sage voraussetzt, doch jede einzelne bei passender Gelegenheit charakterisiert: Achill und Agamemnon beim Streit in *A* wie bei der Gesandtschaft in *I*, Diomedes bei der Epipolesis und besonders auch in *I*, Odysseus und Nestor bei den verschiedensten Gelegenheiten, Aias den Telamonier beim Zweikampf mit Hektor und auch bei der Gesandtschaft. Von den Frauen schildert er uns Andromache im 6., Helena im 3. und 6., Briseis beim Tode des Patroklos (s. u.). Nur von Patroklos würden wir ohne den Botengang so gut wie nichts erfahren.

Wir glauben, daß das Gewicht dieser Gründe den Dichter bestimmt hat, von dem natürlichen Gang der Handlung, d. h. vom Unterbrechen des Kampfes durch die Nacht am Schlusse von *Λ* abzuweichen, nicht aber ein so nebensächlicher wie der Wunsch, „das pylische Epos“ hier einzufügen.[1] Dieses pylische Epos, von dem die Erzählung Nestors (668—762) nur ein Auszug sein soll, existiert tatsächlich nur in der Phantasie von Wilamowitz und seiner gläubigen Anhänger. Diese Erzählung ist vielmehr genau so ein Einzellied wie in *I* das Meleagerlied und zeigt alle die Eigenschaften, die Heusler von einem Liede fordert: die Erzählung einer in sich abgeschlossenen Begebenheit, die weder eine andere Voraussetzung, als im Liede angegeben ist, noch eine Fortsetzung verlangt. Der Dichter legte dieses Lied, dessen knappe, an Dunkelheit streifende Darstellung in jeder Beziehung an das Meleagerlied wie an die Eddalieder erinnert, hier ein, nicht nur, weil

---

[1] So Finsler, der darin U. v. Wilamowitz folgt; vgl. JB 1909 S. 212.

er überhaupt jede Gelegenheit benützt, aus dem reichen Schatz der vorhandenen Sagen den Hörern etwas mitzuteilen und dabei zugleich Nestor, den liebenswürdigen Greis, der so gern von seiner Jugend spricht, zu charakterisieren, sondern auch weil er einigermaßen die Zeit ausfüllen wollte, die das Zurückziehen der Achäer hinter die Mauern erfordert. Wir vergessen gerade bei dieser Erzählung den draußen tobenden Kampf vollständig.

Wenn schließlich Patroklos trotz der Eile, die er hat, zu Achill zurückzukehren, sich doch von Eurypylos zurückhalten läßt, ihn zu pflegen, so ist der Grund dafür auch ein rein technischer. Kehrte er sofort zurück, so müßte er nicht nur alles wiedererzählen, was wir soeben gehört haben — und das sucht der Dichter zu meiden, s. o. —, sondern er müßte auch sofort in den Kampf eingreifen, d. h. die Einlegung mindestens der Bücher 13—15, ja selbst von 12, wäre unmöglich. Durch das verhältnismäßig einfache Mittel, daß die dringende Not ihn veranlaßt, Eurypylos zu pflegen, täuscht uns der Dichter über die sofortige Rückkehr hinweg und läßt in der Zwischenzeit sich so viel ereignen, daß wir gar nicht mehr unter dem furchtbaren Drange der Verhältnisse an den ursprünglichen Zweck seiner Aussendung denken. Der Dichter zeigt also hier eine größere Gewandtheit in der Komposition als in der Odyssee in ähnlicher Lage. Denn dort wird das Bleiben Telemachs bei Menelaos (4, 593 u. ff.), obwohl er die gleiche Eile hat zurückzukehren wie hier Patroklos, nicht zu begründen versucht. Freilich war es hier auch schwieriger, einen ansprechenden Grund ausfindig zu machen. Denn der, den wir in ähnlichen Fällen bei neueren Dichtern finden, ein plötzliches Krankwerden des Helden oder Verkehrsstörungen, war für die gesunden Menschen des Altertums und die einfachen Verkehrsverhältnisse nicht angängig.

Das zwölfte Buch (*M*).

Der zwölfte Gesang enthält ein völlig geschlossenes Bild, eine Einzelschilderung, die von allen anderen abweicht, die Bestürmung eines festen, von einer Mauer und einem Graben umgebenen Lagers, das sich in nichts Wesentlichem von einer Stadt unterscheidet. Es gehört dieser Gesang zu den „Verbreiterungen", die das Epos im Unterschiede vom Liede zeigt (Heusler). Wir können uns zweifellos eine Ilias denken, in der sich ein solcher Mauerkampf nicht befand. Daß aber dieser Mauerkampf nicht von Homer, sondern erst von einem späteren Dichter hier eingelegt sei, dafür ist ein zwingender Beweis von der Kritik nicht erbracht worden; vielmehr ist die Handlung aufs sorgfältigste in den Zusammenhang eingefügt. Der Anfang schließt eng an das vorangehende Buch an mit der bekannten Formel: *ὥς ὁ μὲν . . . οἱ δὲ μάχοντο*, und wenn weiterhin auf die Vernichtung der Mauer durch Poseidon und Apollo hingewiesen wird, so greift der Dichter auf den Schluß des 7. B. zurück, wo sich Poseidon bei Zeus beschwert, daß die Griechen die Mauer gebaut hätten, ohne den Göttern Opfer zu bringen. Wir sahen schon oben, daß sich aus diesem Grunde sowohl der Mauerbau wie auch der Kampf um das ummauerte Schiffslager als völlig freie Erfindung des Dichters darstellte, für die weder die Sage noch die Örtlichkeit — es sollen ja alle Spuren der Mauer ganz vertilgt sein — einen Anhalt bot.[1] Wohl aber mochte die Erstürmung ummauerter Städte dem Dichter zum Vorbilde dienen. Da die Eroberung Trojas außerhalb seines Planes lag, so wählte er das griechische Schiffslager für die anziehend Schilderung. Daß er Muster dafür gehabt haben kann, liegt auf der Hand. Schon die Ilias weist auf die Einnahme des siebentorigen Thebens durch die Epigonen hin (4, 406), eine noch lebendigere Sprache führen die verschiedenen „Schichten" des Hissarlikhügels mit ihren Resten erstürmter und ein-

[1] *ὁ δὲ πλάσας ποιητὴς ἠφάνισεν*, Aristoteles; vgl. Erhardt, Ilias S. 195.

geäscherter Mauern und fester Plätze. Man kann also aus diesem Grunde das Buch nicht für besonders spät ansehen.

Ebensowenig bietet der Hinweis auf die Zerstörung der Stadt (V. 15) und das Ende des Krieges, obwohl die Tatsache hier allein erwähnt wird, berechtigten Anstoß. Vielmehr gibt dieser Hinweis die Bestätigung zu der bestimmten Vermutung Agamemnons (4, 164/65) und ebenso sicheren Befürchtung Hektors (6, 448/49): Kommen wird einst der Tag, wo die heilige Ilios hinsinkt usw. und nimmt der folgenden Darstellung, ganz nach homerischer Gewohnheit, die Spannung: wir wissen von vornherein, auch die Erstürmung der Mauer bringt den Griechen noch nicht Verderben; sie werden schließlich doch siegen. Deshalb kann ich selbst in diesen Worten (10—34) einen fremden Zusatz nicht sehen.

Die Schilderung des Kampfes selbst setzt die durch Λ gegebene Lage voraus: keiner der dort verwundeten Helden tritt hier im Kampfe auf; auch keiner der Götter außer Zeus mischt sich in den Streit. Auch die folgende Handlung bereitet das Buch mannigfach vor oder schafft Verhältnisse, die dort vorausgesetzt werden. So wird beim Angriff des Asios, der mit vollem Gespann in die Tore einzudringen versucht, auf seinen Tod hingewiesen (113—115), der 13, 384 u. ff. erzählt wird; die Verwundung des Glaukos, die hier erfolgt (387—391), wird 16, 510/11 vorausgesetzt und gibt dort Veranlassung zu einer ergreifenden Szene; wenn 13, 535 der verwundete Deiphobos zu seinem Wagen zurückgeführt wird, der sich hinter der Schlachtreihe befindet, so stimmt dies zur Ausführung des Rates, den Polydamas 12, 61 u. ff. gegeben hat.

Im übrigen zeigt sich der Dichter ganz auf der Höhe seines Schaffens. Nur kleinliche Kritik, die von der Schwierigkeit einer derartigen Schilderung keine Ahnung hat, kann an Einzelheiten Anstoß nehmen. Es geht voran eine Einleitung, welche die allgemeinen Maßregeln beim Sturm, die Anordnung der Truppen und notwendigen Vorkehrungen erwähnt (36—106); dann folgt der Sturm in drei Steigerungen: 1. der mißglückte Angriff des Asios, der durch ein Seitentor einzudringen

versucht (108—194); 2. der allgemeine Sturm, der schließlich zu einem Teilerfolge des Sarpedon führt (256—444); 3. der volle Erfolg, den Hektor durch Sprengung des Tores erreicht (445—471). Dazwischen (195—255) ist eine Szene eingeschoben, die, wie sonst Götterszenen, den Kampf für kurze Zeit unterbricht: Die Troer stehen am Graben, da erscheint ihnen ein Adler, der eine Schlange, die er in seinen Fängen trägt, fallen lassen muß. Polydamas deutet dieses Zeichen ungünstig, erfährt aber eine scharfe Zurückweisung durch Hektor, der hier sein berühmtes Wort spricht: „Ein Wahrzeichen nur gilt es: das Vaterland zu verteidigen" (243). Wollte der Dichter, wie in der Einleitung des Gesanges, die griechischen Hörer trösten, daß die Erstürmung der Mauer keinen dauernden Erfolg haben sollte? Oder wollte er unmittelbar auf das 14. B. hinweisen, wo dieser Rückzug genauer geschildert wird? Vielleicht beides.

Wie diese Szene Abwechslung in die Kampfesschilderung hineinbringt, so tun es reichlich (15) eingestreute Gleichnisse und Reden, so daß selbst diese schwierige Darstellung nicht einförmig wird. Im Anfange wird das Ende des Rückzuges der Achäer erzählt — die letzten ziehen sich durch ein Seitentor hinter die schützenden Mauern —, am Schluß ist selbst dieses Bollwerk genommen: rasch wie im elften Buche ist die Entwicklung auch in diesem Gesange, kurz, wir sehen keinen triftigen Grund, ihn dem Dichter der Ilias abzusprechen.[1]

---

[1] Christ, Ilias S. 87, hält es für unmöglich, daß derselbe Dichter *σχήσεσθαι* *I* 234/35 und *M* 106/7 in verschiedenem Sinne gebraucht haben könne. Ist denn wirklich der Sinn so verschieden? Und täuscht uns nicht bloß die deutsche Übersetzung? Tatsächlich fehlt auch *M* 106/7 das Subjekt, wie es *I* 234/35 fehlt. Sollte hier nicht aus dem Zusammenhange ebenso das Subjekt *ἡμᾶς*, das dem Sprechenden vorschwebt, entnommen werden können, wie in *M* aus *Δαναῶν* das Subjekt nur sehr schwer ergänzt werden kann? Klar ist *M* 125/26 und *N* 630, während *P* 637/39 auch zwei Deutungen zuläßt.

Das dreizehnte Buch (*N*).

Die Urteile über dieses Buch sind sehr verschieden: während die einen in ihm manche altertümliche Züge entdecken, haben neuere Kritiker in ihm sogar die Einwirkung der Elegie sehen wollen, rücken es also in eine sehr späte Zeit herab. Sicher ist, daß dieser Gesang weniger einen einheitlichen Charakter trägt als die meisten anderen, vor allem aber, daß er einen entschiedenen Fortschritt der Handlung, wie die vorangehenden Gesänge, durchaus vermissen läßt. Dies ist um so auffälliger, als wir hier nicht wie im 2.—4. Gesange am Anfange des Epos stehen, wo noch manches zum Verständnis der Handlung Nötige nachgetragen werden mußte und deshalb ein langsamer Fortschritt seine Entschuldigung findet, sondern mitten in einer lebhaften, spannenden Entwicklung des Kampfes sind. So entsteht die Frage: Ist er von dem Dichter selbst oder erst von einem Nachdichter eingelegt? Noch eine dritte Möglichkeit besteht: Nur ein kleiner Teil ist vom Dichter selbst, der größere ist späterer Zusatz, gedichtet von Sängern, die einzelne Helden feiern wollten. Die Aufnahme dieser Zusätze, vielleicht erst bei der ersten Rezension der Gedichte unter Peisistratos, war möglich, da sie sich genau in dem Rahmen der vom Dichter geschaffenen Lage hielten.

Um diese Fragen zu entscheiden, ist zunächst zu bedenken, daß der Anschluß äußerlich an das Vorangehende eng ist: Zeus hat die Troer bis an die Schiffe herangebracht; er hat erfüllt, was Achill (*A* 409/10 *τοὺς . . . κατὰ πρύμνας ἔλσαι Ἀχαιούς*) gewünscht hat. Klar wird auch im folgenden (348/50) auf diesen Rahmen der Handlung hingewiesen, wenn ausdrücklich der Dichter erklärt, daß Zeus dieses alles tue, um den Sohn der Thetis zu ehren. Nach diesem Erfolg gönnt er sich etwas Ruhe: er wendet die Augen vom Schlachtfelde ab und den rossemelkenden Thrakiern und Abiern zu, den gerechtesten der Menschen; denn er glaubt nicht, daß irgendeiner der Götter wagen wird, den Troern oder Achäern beizustehen. Damit wird deutlich auf den Anfang des 8. B.

angespielt wie später (521/25) noch einmal, wenn es heißt, daß Ares nicht den Tod seines Sohnes kenne, weil er eben nicht am Kampfe teilgenommen hat. Auch darin kommt die allgemeine Lage zum Ausdruck, daß Achill als zürnend gilt (746/47) und Agamemnon als der bezeichnet wird, der schuld daran ist (112 u. ff.). Ferner beteiligt sich keiner der Helden, die in *Λ* und *M* verwundet sind, am Kampfe; der Dichter setzt also ihre Verwundung voraus. Wiederholt auch wird erwähnt, daß die Mauer überschritten sei (1. 41. 50. 101. 124. u. a.). Endlich finden wir hier die Ausführung einer Handlung, auf die *M* 110 u. f. hingewiesen wird, nämlich den Tod des Asios durch Idomeneus (384 u. f.). Auch die einzelnen Helden erscheinen genau so wie in der ganzen Dichtung: Polydamas gibt hier wie überall einen guten Rat, jedoch mit aller Vorsicht und Anerkennung von Hektors Überlegenheit (725 u. f.), Hektor tadelt Paris, sogar mit Unrecht, ganz so wie in den vorangehenden Büchern, und dieser nimmt es geduldig hin (768 u. f.). Menelaos beschwert sich über das ihm widerfahrene Unrecht, die Beleidigung seiner Hausehre, und macht Zeus Vorwürfe, daß er den Frevlern hilft; Aias erscheint als Hort der Achäer, und unter seinem riesigen Schilde birgt sich des Oileus Sohn Aias ganz wie in *Θ*. Nehmen wir hinzu, daß auch die Kampfesweise darin der der ganzen Ilias gleicht, daß zwar wiederholt Versuche gemacht werden, geschlossene Reihen zu bilden (130 u. ff., 736 u. ff.), aber durchaus nur Einzelkämpfe geschildert werden, so ist klar, daß es sich hier nicht um ein Einzellied handelt, das aus ganz fremdem Zusammenhange hierher versetzt wäre, sondern nur um eine Dichtung, die unter genauer Anpassung an die allgemeinen Voraussetzungen der Ilias verfaßt ist. Sichere Beweise, ob sie vom Dichter ist oder nicht, lassen sich nicht vorbringen. Rein subjektiv ist das Urteil darüber, ob man einem Dichter, der in den Gesängen bis dahin eine stets planmäßig fortschreitende Handlung geschildert hat, einen Gesang zutrauen kann, der diesen Fortschritt ohne sichtlichen Grund vermissen läßt.

Aber zweierlei ist zu bemerken. Der Kreter Idomeneus erscheint mit seinem Waffengefährten Meriones überall in der Ilias unter den Haupthelden: 6, 436 erwähnt ihn Andromache unter den ἄριστοι, die die Mauer berannt hätten, gleich nach den beiden Aianten; 7, 145 erhebt er sich unter denen, die bereit sind, mit Hektor zu kämpfen; 8, 263 stürzt er sich unter den ersten wieder in den Kampf, nachdem er 8, 78 an erster Stelle unter den Haupthelden genannt war, die unter dem Eindruck des von Zeus gesandten Schreckens flohen. Nirgends aber erfahren wir über ihn etwas Näheres, nirgends in der Ilias tritt er schärfer hervor, wenn wir von unserem Gesange absehen. Hier nur in *N* wird ausführlich über ihn berichtet: er stammt von Zeus ab, Minos ist sein Großvater, Deukalion sein Vater (449—452); er ist schon halb ergraut (*μεσαιπόλιος*, 361) und kann nicht mehr so springen und laufen wie die jungen Helden; er verrichtet eine solche Menge von Heldentaten, daß man geradezu von einer Aristie des Idomeneus in diesem Gesange reden kann. Denn von 210—539 steht er tatsächlich im Mittelpunkt der Handlung mit seinem Waffengefährten Meriones. Nun gehört Idomeneus, wie die Kritik erwiesen hat, sicher nicht zu dem ältesten Bestande, ich sage nicht der Ilias, wohl aber der troischen Sage. Es mochten, noch ehe die Ilias entstand, die Rollen, die die einzelnen Haupthelden im Kampfe spielen, längst verteilt sein, so daß ein einzelner Dichter daran nicht mehr viel ändern konnte: Achill und Diomedes mochten stets als die stürmisch vordringenden Helden gefeiert werden, während der riesige Aias mit seinem gewaltigen Schilde der Hort der Achäer beim Rückzuge und bei der Verteidigung der Schiffe war (Bürtheim, De Aiace S. 43); Agamemnon war der Oberführer, neben dem Menelaos, sein Bruder, im Kampfe sehr zurücktrat, Nestor, der greise, weise Ratgeber, Odysseus der Mann klugen Handelns und listiger Anschläge. Für die große Masse der anderen Helden blieben nur bescheidene Nebenrollen, die zu schaffen einem erfindungsreichen Dichter nicht schwer fallen konnte.

Schwieriger war es, noch eine Hauptrolle unterzubringen.

Wer auch immer zuerst die Kreter mit Idomeneus in den troischen Sagenkreis eingeführt hat,[1] er mußte dem Enkel des hochberühmten Minos einen ehrenvollen Platz sichern. Dieser Forderung ist auch der Dichter dieser Aristie nachgekommen. Überlegen wir uns die Schwierigkeit der Aufgabe, so kann sie als befriedigend gelöst erscheinen. Stürmische Tapferkeit ist bei dem Helden, der dem Greisenalter näher steht, ausgeschlossen; sie paßte auch kaum für die ganze Anlage der Ilias, die diese Tugend genügend an Diomedes und Achilleus verherrlicht. Er konnte also weder am ersten noch am letzten Schlachttage hervortreten; der zweite bot ebensowenig Gelegenheit, Tapferkeit zu zeigen. Der Anfang des dritten Schlachttages (11. B.) war der Verherrlichung des Agamemnon gewidmet, die Verteidigung der Schiffe (15. B.) dem Telamonier; so blieb wirklich nicht viel anderes übrig, als einen besonderen Kampf zu erfinden, der zwischen der Erstürmung der Mauer und dem eigentlichen Kampf um die Schiffe stattfand.[2] Daß dieser erst später hinzugefügt ist, zeigt seine völlige Ergebnislosigkeit, auch der mangelhafte Anschluß an den nächsten Gesang.

War aber erst einmal ein Mittelpunkt für die Handlung da, so war es wohl nicht so schwer, sie weiter auszuführen. Es ist bezeichnend gerade für diesen Gesang, daß fast überall Helden zweiten und dritten Grades hier eine Rolle spielen. Auf troischer Seite tritt hier Hektor, der im 12. B. im Vordergrunde stand, ebenso zurück wie Sarpedon, der ebenfalls bei der Erstürmung der Mauer sich ausgezeichnet hat. Dafür tritt besonders Deiphobos hervor, der später bei Hektors

---

[1] Robert, Ilias, läßt ihn durch den Verfasser der zweiten Ilias in den Kreis der homerischen Helden eingeführt sein, nach dem Vorbilde Meyers, der, Homer und die Ilias S. 19, Idomeneus auch von der Achilleis ausschließt (1, 145 sei späterer Zusatz). Ähnlich urteilte vor ihnen Niese, EHP S. 106.

[2] Wir halten diesen Grund für die Entstehung des Gesanges für einleuchtender als den, den kürzlich ein Kritiker (Mülder) ersonnen hat: der epische Dichter habe die Lage erfunden, um eine „Diatribe über die μεθημοσύνη" einzulegen!

Kampf mit Achill eine Rolle spielen sollte. Aineias' Untätigkeit wird besonders begründet (459—467) mit seiner Mißstimmung gegen Priamos. Von den griechischen Helden hält sich der Telamonier im Hintergrunde: seine Rolle hat eben Idomeneus übernommen.

Dazu kommt noch eins: in diesem Gesange wird, wie sonst nirgends, das Alltägliche, Gewöhnliche des Kampfes geschildert. Wir sehen einzelne Helden das Schlachtfeld verlassen, um sich neue Speere, Schilde und Helme zu holen, weil ihre Waffen im Kampfe vernichtet sind (240 u. f. und 256 u. ff.); wir hören, daß Aias nicht den ganzen Tag den schweren Schild tragen kann, sondern Gefährten ihn öfters ihm abnehmen müssen (708—710) — Aias erscheint nie auf einem Streitwagen; wir erfahren, daß die Lokrer Pfeilschützen sind und deshalb nicht in vorderster Reihe kämpfen, sondern von hinten auf die Feinde schießen (714—722); ungewöhnlich oft wird vom Ausruhen, vom Nachlassen im Kampfe gesprochen — der Dichter trägt der ganzen Lage Rechnung — kurz, es werden die begleitenden Nebenumstände des Krieges geschildert und Fragen befriedigt, die man leicht stellt, auf die man aber gewöhnlich keine Antwort erhält.

Wenn wir endlich bedenken, daß hier zuerst der Gedanke angeregt wird — im 14. B. kommt Agamemnon auf denselben Gedanken[1] —, daß die Mannen schlecht kämpfen, weil sie Agamemnon grollen, daß er Achill beleidigt habe, ein Gedanke, der sehr gut einmal durchgeführt werden konnte, so finden wir in diesem Gesange eine solche Fülle von Ergänzungen der Haupthandlung, daß wir auch dieses Buch dem Dichter der Ilias zuschreiben können. Denn störend ist nur die Stellung und der unbefriedigende Verlauf, ganz besonders gegen den Schluß hin — auf das kräftige Eingreifen Hektors von 789 an erfolgt nichts der Anstrengung Entsprechendes; im einzelnen aber enthält auch dieses Buch manche Perlen, z. B. die herrliche Schilderung von Poseidons Meerfahrt oder prächtige Gleichnisse, wie das ganz eigenartige

[1] Er dürfte hier ursprünglich, im 13. B. nur weiter ausgeführt sein.

V. 137—142 von dem Felsblock, der vom Gipfel des Berges losgerissen in immer gewaltigeren Sätzen hinabspringt, bis er am Ufer des sandigen Meeres doch liegen bleibt, ein Gleichnis, das von späteren Dichtern immer wieder nachgeahmt ist, vgl. Grimm, Ilias[2] S. 295. Wenn dieser Gesang also auch manche Zusätze erfahren haben kann, wozu der Gang der Handlung fast aufforderte, so dürfte doch Grimm recht haben, wenn er schreibt: „Er ist in solchem Maße von Versen erfüllt, die nur Homer gedichtet haben konnte, daß, ihn aus der Ilias auszustoßen, als eine unerträgliche Beraubung der Dichtung erscheinen muß.“

Das vierzehnte Buch (Ξ).

Nach den fast ununterbrochenen Kampfesszenen des 12. und 13. B. bringt das 14. die erwünschte Abwechslung. Äußerlich schließt es sich viel enger an das 12. als an das 13. B. an; denn die Mauer erscheint eben erstürmt, wie es am Ende des 12. B. erzählt ist. Die Griechen fliehen verwirrt, und die Troer drängen hinterher, während am Ende des 13. B. der Kampf zum Stehen gekommen ist. Wenn ferner Nestor sein Zelt verläßt, in dem er bis dahin den Machaon gepflegt hat, wenn mit ihm die verwundeten Könige Agamemnon, Diomedes und Odysseus zusammentreffen, so wird genau die Lage vorausgesetzt, die das 11. B. geschaffen hat. Bezeichnender ist noch, daß die V. 45 u. ff. eine Anspielung auf eine Drohung Hektors enthalten, die dieser 8, 182 u. ff. wirklich ausgesprochen hat, und daß hier Agamemnon zum drittenmal den schon im 2. und 9. B. gemachten Vorschlag wiederholt, nämlich zu fliehen. Dieser letzte enthält die richtige Steigerung; er ist der schimpflichste von allen, da Agamemnon hier in erster Linie an seine Rettung denkt, während die anderen noch kämpfen (75—81). Ganz besonders niedrig ist der Schlußgedanke: besser ist es, durch Flucht dem Übel zu entgehen, als zu erliegen. Ähnlich denkt und verfährt

nur noch Menelaos 17, 90—108. Diesmal antwortet ihm mit stolzen Worten Odysseus, der ja auch 11, 403—413 sich in ganz ähnlicher Lage wie Menelaos 17, 90 befunden hat, aber auch zum entgegengesetzten Ergebnis gekommen ist: Ich weiß, daß nur Feige vom Kampfe ablassen; der Tapfere muß standhalten, mag er getroffen werden oder einen anderen treffen. Ich meine wir haben hier ganz klar die Schöpfung desselben Dichters. Wie er dazu gekommen ist, Agamemnon, ja auch seinen Bruder Menelaos so ehrlos zu schildern, wissen wir nicht. Aber bezeichnend sind die Worte des Odysseus, daß er nicht über ein Heer von Männern befehligen solle, denen Zeus von Jugend auf bestimmte, schwere Kriege zu bestehen, bis sie den Tod fänden ein jeder. Wird hier nicht die Vermutung, die wir oben (S. 126/27) ausgesprochen haben, bestätigt, daß wohl der König des goldreichen Mykene feige den Eroberern unterlegen sein mag, die Tapfersten seiner Krieger aber in schweren Kämpfen sich eine neue Heimat geschaffen haben? Der Dichter würde dann nur der Sagenüberlieferung Rechnung tragen und könnte es um so eher, wenn er in einer Zeit lebte, die das alte, absolute Königtum abgeschafft hatte, weil es in die neuen Verhältnisse nicht mehr paßte. Hier sei nur daran erinnert, daß die Haltung des Odysseus, der zwar den Oberkönig scharf tadelt, aber ihn doch vor dem Volke nicht bloßgestellt sehen will (*σίγα, μή τις ἄλλος Ἀχαιῶν τοῦτον ἀκούσῃ μῦθον* V. 90), durchaus der entspricht, die er im 2. B. annimmt, als er den König gegen den Lästerer aus dem Volke sehr entschieden in Schutz nimmt; ebenso entspricht aber auch der Rat, den nach ihm Diomedes gibt, genau dem Charakter, den Diomedes bisher immer gezeigt hat, besonders im 9. und 10. B. Aber auch dies ist homerisch, daß uns hier noch zur Ergänzung früherer Angaben (im 4. B.) einiges über sein Geschlecht nachgebracht wird, daß wir nicht nur von seinem Vater Tydeus, sondern auch von seinem Ahnherrn (Portheus) Näheres erfahren.

Der Vorschlag, den Diomedes macht (128—132), sich zwar außer Schußweite zu halten, aber doch lässige Krieger anzuspornen und in den Kampf zurückzutreiben, wird

angenommen. Die Könige gehen vor und treffen mit Poseidon zusammen, der die Gestalt eines alten Mannes angenommen hat. Dieser erinnert zwar an den Zorn des Peliden und verwünscht diesen in den schärfsten Ausdrücken, macht ihnen aber auch Mut mit den Worten, daß auch die Troer wieder einmal die Ebene mit Staub erfüllen werden — eine Vorbereitung der Flucht der Troer von den Schiffen.

Dieser ganze Teil vom Anfang des Buches an bis hierher (1—152) wird von der Kritik seit G. Hermann (Opusc. V, 62) als spätes „Füllstück" bezeichnet wie alles, was nicht unbedingt für die Handlung notwendig ist; und doch zeigt es, wie wir sahen, echte homerische Züge, so daß wir es nicht missen möchten. Homer vergißt seine Helden nicht, und wie er öfters, mehr oder weniger passend, an den Zorn Achills erinnert, so schien es ihm wohl auch nötig, die Stimmung der Haupthelden nach ihrer Verwundung im Anblick der so sehr veränderten Schlacht zu schildern und bei den Hörern Hoffnung auf eine günstigere Lage der Schlacht zu erwecken.

Vor allem aber berührt äußerst wohltuend nach den vielen Schlachtszenen in den beiden vorangehenden Büchern dieser mehr friedliche Verkehr der Helden, und gern atmen wir auch bei der folgenden Szene, die uns in die Götterwelt führt (153—362), auf von dem Lärme der Schlacht:[1] Here sucht Zeus, der zwar den Blick vom Schlachtfelde abgewandt hat, aber ihn jeden Augenblick ihm wieder zuwenden kann, völlig einzuschläfern, damit während seines Schlafes ein entscheidender Schlag gegen die Troer durch Poseidon, der bisher nur heimlich unter Verkappung den Griechen hilft, geführt werden kann. Mit unnachahmlicher Kunst führt der Dichter diese Szene aus, und wenn ihm hier wirklich alte Volksdichtung, ein Lied vom *ἱερὸς γάμος*, vorlag, wie wahrscheinlich ist, so hat er sicher auch dieses durch den „Goldbrunnen" seiner Phantasie verschönt und für diese Stelle passend gemacht. In dieser Szene eine plumpe Entstellung alter Dichtung sehen kann nur jemand, dem jeder Sinn für wahre Poesie fehlt.

---

[1] Es gleicht in dieser Beziehung dieser Teil von Ξ völlig dem Z.

Richtig urteilt H. Grimm (Homer² S. 304): „Dergleichen unschuldig wahrhaftig zu berichten, ist nur großen Dichtern gegeben . . . Schöner als dieses uranfängliche Märchen ‚Wie Zeus von Here betrogen ward‘ ist keines in den folgenden Jahrtausenden erzählt worden.“

Nachdem der Dichter die Szene so weit geführt hat, daß Zeus entschlafen ist, führt er uns auf das Schlachtfeld zurück. Poseidon hilft bei der Nachricht vom Schlafe des Zeus nicht mehr nur heimlich den Griechen, sondern er springt offen unter die Vorkämpfer und mahnt, wie es schon 13, 126—133 geschehen ist, den Troern in geschlossenen Reihen gegenüberzutreten; auffällig ist nur und neu, daß hier ein Waffentausch vorgeschlagen wird: die vorderste Reihe soll mit den größten und besten Schilden ausgerüstet werden, die hinteren Reihen dagegen sollen die geringeren erhalten. Ich meine, daß auch hierin der Dichter an tatsächliche Vorkommnisse denken muß. Wir sahen, wie in *N* wiederholt das Alltägliche des Kampfes berührt wurde, wie einzelne Helden das Schlachtfeld verlassen, um sich neue Waffen zu besorgen. Dahin mag es auch gehören, daß während eines langen Kampfes — und dieser dauert schon sehr lange — den besten Helden die Schilde „verhauen“ waren[1] und sie andere eintauschen mußten. Daß dann geringere Krieger die ihrigen abgaben, mag öfters vorgekommen sein. Den Waffentausch uns während der Schlacht vorzustellen, ist selbstverständlich schwer; indes die Dichter, nicht bloß Homer, muten uns noch sehr viel schwieriger Auszuführendes zu.

Der Dichter läßt die verwundeten Könige gerade hinzukommen und bei dieser Neuordnung behilflich sein, so daß ihr Gang nicht ganz vergeblich ist. Auffällig ist nur, daß Nestor dabei vollkommen vergessen wird, der am Anfange des Buches sein Zelt verlassen und mit den Königen zusammengetroffen ist.[2]

---

[1] Vgl. Hagen im Nibelungenliede bei Rüdigers Eingreifen oder Tejas in der Schlacht am Vesuv.

[2] Vgl. Ameis-Hentze, Anhang, Einleitung zu Ξ, S. 62 u. ff., wo dieser und andere schwere Anstöße der Handlung eingehend besprochen werden.

Wo auch immer in der Ilias taktische Maßregeln im Heere angeregt werden, gehen sie immer auf Nestor zurück (vgl. 2, 362—368; 4, 293—309; 6, 66—71; 9, 65—68; selbst 10, 204—210 gehört dahin). Ja, wenn der Dichter Nestor am Anfange des Gesanges aus dem Zelte treten und dann mit den drei verwundeten Königen zusammentreffen läßt, so erwarten wir aus dieser Vorbereitung wirklich etwas anderes, als daß er nur zu den Königen sagt (V. 61—63): „wir wollen erwägen, was nun geschehen soll"; wir erwarten einen positiven Vorschlag. Diesen macht jetzt Diomedes (s. o.) in den V. 128—132; aber er ist sehr allgemein gehalten. Das wirklich Neue, bisher noch nicht Dagewesene und der Lage wohl Angemessene ist der Waffentausch neben der anderen Maßregel, daß die besten Kämpfer in die erste Reihe sich stellen sollten. Ich meine, alles führt dazu, daß dieser Vorschlag ursprünglich von Nestor gemacht worden und bei der Ausführung die Könige, wie jetzt schon, behilflich gewesen sind. Ist diese Folgerung richtig, dann ist die Betörung des Zeus ein nachträglicher Einschub des Dichters wie auch das damit zusammenhängende offene und glänzende Auftreten Poseidons an dieser Stelle (354—401): Poseidon ist an Stelle Nestors getreten. Die Vermutung wird bestätigt durch die Wahrnehmung, daß im folgenden von einer besonderen Wirkung Poseidons weiter keine Rede ist; wenn Hektor durch einen gewaltigen Steinwurf des Aias betäubt wird, so ist dies eine durchaus natürliche Wirkung, die sich nur wenig dem Grade nach, entsprechend der größeren Kraft des Helden, unterscheidet von dem Wurfe des Diomedes 11, 350, der Hektor auch ohne göttliche Einwirkung für einen Augenblick betäubt.

Daß die Einlegung der ganzen Szene sowohl im Anfange als auch im Schluß auch sonst Veranlassung zu Ausstellungen gibt, hat die Kritik z. T. in starker Übertreibung genugsam festgestellt (vgl. Ameis-Hentze a. a. O.). Ein Teil der Anstöße findet durch unsere Darlegung ihre Erledigung; für ganz unberechtigt aber muß ich es ansehen, daß man die Botschaft des Hypnos (354—362), die ohne Auftrag der Here

erfolgt, verwunderlich gefunden hat. Er ist hier ebenso Bote „des Dichters“, wie wiederholt Iris (s. o. S. 187). Here konnte ihn weder der ganzen Lage nach senden, noch weil der Dichter später (15, 41) sie schwören lassen will, daß sie Poseidon nicht angestachelt habe. Daß aber die Botschaft Poseidon gebracht werden mußte, daß darin der eigentliche Zweck der ganzen Betörung liegt, ist klar: so tat es Hypnos aus eigenem Antriebe.

Indes wir geben ohne weiteres zu, daß die Einfügung dieser Szene nicht ohne Anstoß ist; folgt daraus, daß sie deshalb nicht vom Dichter ist? Keineswegs. Es liegt vielmehr hier genau wie mit Hektors Abschied von Andromache in Z. Es ist sehr wohl möglich, daß der Gedanke, die Szene gerade hier einzuführen, dem Dichter erst nachträglich gekommen ist, als er sein ganzes Werk kunstvoller namentlich dadurch ausgestaltete, daß er die fortgesetzten Schlachtenbilder, die den Hauptinhalt des Liedes ausmachten, durch friedliche Bilder unterbrach, daß er überhaupt stärker durch Gegensätze zu wirken suchte. Wie er in Z den Kampf zuerst vielleicht nur durch die Begegnung zwischen Diomedes und Glaukos unterbrochen und Hektors Gang nach der Stadt erst später hinzugefügt hat, so hat er hier vielleicht zuerst nur die verwundeten Könige eingeführt und später erst Zeus' Betörung hinzugefügt, um die Unterbrechung der Kampfesszenen wirksamer zu gestalten. Daß erst ein Nachdichter dies getan habe, dafür ist ein Beweis nicht erbracht; jedenfalls liegt er nicht darin, daß die Einführung manche Anstöße bietet. Dem Dichter ist die Szene die Hauptsache; sie möglich zu machen, gibt er sich wie überall keine große Mühe, und er brauchte es nicht, wie immer wieder betont werden muß, vor Hörern, die alle Einzelheiten gar nicht so nachprüfen konnten wie sorgsame Leser.

Wenn Poseidon hier (V. 383) jetzt ganz offen die Führung übernimmt — bisher hat er nur heimlich die Griechen unterstützt —, so ist Heres und des Dichters Zweck erreicht. Die Achäer wie die Hörer erkennen den Gott an dem glänzenden Schwerte, das dem Blitze gleicht (385/86) und dem nichts sich nahen kann. Hektor auf der Gegenseite ordnet seine

Scharen ganz ebenso — wie immer ist auch hier bei gleicher Tätigkeit nur die der einen Partei näher angegeben —, und nun kommt es zu einem neuen furchtbaren Zusammenprall, den der Dichter durch drei ganz der Lage entsprechende Gleichnisse veranschaulicht (394—401): Der Lärm der Schlacht ist größer als das Tosen der Wellen, die unter der Gewalt des Nordsturmes gegen das Ufer branden, größer als das Prasseln des Feuers, das einen Hochwald zerstört, größer noch als das Brausen des Sturmes im Eichwald. Offenbar um den Meergott zu ehren in seiner Tätigkeit, läßt der Dichter noch die Meerflut besonders gegen das Gestade und die Schiffe schäumen. Gerade auch in diesen packenden Gleichnissen sehen wir denselben Dichter, der auch anderwärts eine Szene durch Vergleiche aus der Natur zu veranschaulichen und mehr noch auszuschmücken versucht.

Aber auch das entspricht durchaus der Technik unseres Dichters, daß er sich, nachdem er den Zusammenprall ganz im allgemeinen geschildert, sich weiter beim Massenkampf nicht aufhält, sondern sofort wieder zu Einzelkämpfen übergeht. Hektor und Aias treten einander gegenüber,[1] Hektor wirft vergeblich seine Lanze und wird von Aias durch einen gewaltigen Felsstein zu Boden geschleudert: er fällt wie ein vom Blitzstrahl des Zeus getroffener Eichbaum. Die Troer schirmen Hektor und bringen ihn zur Furt, wo er vom Wasser bespült für einen Augenblick die Augen aufschlägt, bald aber wieder bewußtlos umsinkt. Erst nachdem dies Bild zu einem gewissen Abschluß gebracht ist, führt uns der Dichter auf das Schlachtfeld zurück und schildert noch eine Reihe Einzelkämpfe, die den Erfolg haben, daß die Troer fliehend die Schiffe verlassen. Hier, mitten in der Handlung, schließt das Buch — es ist klar, daß der Dichter hier keinen Abschnitt gemacht hat. Nur die rein äußerlich verfahrende Tätigkeit der Alexandriner, die eine bestimmte Anzahl Bücher herausschneiden wollten, kann hier ein Ende gesetzt haben.

[1] Es wird schwer sein, auszumachen, ob 13, 809 u. f. diesen Zusammenstoß vorbereiten sollte, wie auch der Rat des Polydamas ebenda (740 u. ff.) das Ordnen des Heeres; aber möglich ist es.

Das fünfzehnte Buch (O).

Die Troer, von Furcht erfaßt, fliehen selbst über die Verschanzungen und den Graben zurück. Damit ist eine gewisse gleichmäßige Handlung eingetreten, die die Möglichkeit zu einer Parallelhandlung bietet. Zu dieser geht der Dichter über — Zeus erwacht auf dem Ida und sieht, was während seines Schlafes geschehen ist. Er vermutet richtig in Here die Urheberin dieses Greuels und bedroht sie mit starken Worten, ja erinnert sie an eine furchtbare Strafe, die sie einst betroffen, als sie Herakles schlimm geschädigt habe. Here schwört in großer Angst bei der Styx, daß sie Poseidon nicht zum Kampfe aufgefordert (s. o.), sondern dieser aus eigenem Antriebe es getan habe. Zeus ist froh, wie jedesmal, wenn er seine Drohungen nicht wahr zu machen braucht. Er benützt die Unterwürfigkeit Heres, die sich in den V. 45/46 ausgesprochen hat, um ihr den Auftrag zu geben, Iris und Apollo zu ihm zu entbieten.[1] Here gehorcht und eilt mit Gedankenschnelle (Bild des vielgereisten Mannes V. 80—82!) in den Olymp. Mit der groben Demütigung, die sie durch Zeus erfahren, steht die Achtung, mit der sie hier empfangen wird, in wundervollstem Kontrast; überhaupt ist diese ganze Szene (—142) mit einer psychologischen Feinheit entwickelt, wie sie nur einem großen Dichter eigen ist: sie zergliedern wollen, hieße ihren Duft abstreifen. Schließlich richtet sie ihren Auftrag aus und entbietet Iris und Apollo zu Zeus.

Als diese bei Zeus erscheinen (154), setzt eine Doppelhandlung ein, die in der gewöhnlichen Weise geschildert wird, d. h. die ziemlich gleichzeitig erfolgenden Handlungen

[1] Daß die folgenden Verse 56—77, in denen Zeus seine Absicht für die nächste Zukunft enthüllt, ganz oder zum größten Teile aus dem Exemplare eines Rhapsoden stammen, der in der Art eines Euripideischen Prologs über die Zukunft berichten wollte, hat A. Römer, Zur Technik der hom. Ges. S. 515—521 z. T. mit Gründen der alten Kritiker sicher bewiesen; die Sache liegt hier erheblich anders als 8, 470 u. ff., wo diese Pläne noch in ferner Zukunft lagen. Hier widerspricht diese Angabe vor allem der homerischen Technik.

erscheinen als nacheinander erfolgt. Iris wird zuerst zu Poseidon geschickt, um ihn vom Kampfplatz zu entfernen, Apollo dann zu Hektor, um ihn in den Kampf zurückzuführen. Köstlich ist es, wie Iris als geschickte Vermittlerin den anfangs störrischen und auf sein Recht pochenden Poseidon zum Nachgeben bringt (200—219); daß dabei uns einzelnes über das Verhältnis von Poseidon zu Zeus nachgebracht wird, entspricht auch ganz der homerischen Technik.

Als der Meergott das Heer der Achäer verlassen hat, atmet auch Zeus auf, daß ihm ein schwerer Kampf erspart worden ist, und schickt nun Apollo zu Hektor — der Iris, die ihren Zweck erfüllt hat, gedenkt der Dichter nicht weiter. Apollo trifft den Helden noch schwerkeuchend, macht ihn gesund und führt ihn in die Schlacht zurück. Hier wird von Hektors Gang dasselbe Gleichnis vom mutigen Rosse, das lange an der Krippe gestanden hat, weniger passend gebraucht als 6, 506—512 von Paris. Ist es vom Dichter, so soll es die völlige Wiederherstellung Hektors veranschaulichen.

Ein anderes Gleichnis schildert treffend die Lage, in der Troer und Griechen bei Hektors Erscheinen sich befinden, und den Eindruck, den er, der Totgeglaubte, auf die Feinde macht. Entsetzen erfaßt die Achäer bei seinem Anblick; wieder, wie immer in schlimmer Lage, wird als Mittel zur Rettung vorgeschlagen, die Reihen dicht zu schließen, die besten Helden voran, um den Gegner am Vordringen zu hindern; kurz, wie immer wird auch hier wieder der neue Zusammenstoß geschildert, wobei Apollo jetzt den Troern wie Poseidon im 14. B. den Achäern vorangeht (307). Der Gott erregt Schrecken in den Reihen der Feinde, so daß sie sich zerstreuen — damit ist die Bahn für die Einzelkämpfe wieder eröffnet. Hektor wie andere hervorragende Troer töten eine Anzahl Griechen; da beginnt die Flucht wieder hinter Graben und Mauer. Hektor verbietet, wie im 6. B. Nestor, Beute zu machen und fordert zu entschlossenem Vorgehen auf; die Zurückbleibenden bedroht er mit schwerster Strafe (347—352). Apollo ebnet den Weg und stürzt auf eine weite Strecke die Mauer nieder, so daß die Troer geschlossen (φαλαγγηδόν)

vordringen können. Die Achäer machen erst wieder bei den Schiffen halt; sie beten zu den Göttern, allen voran Nestor, der Zeus an das Versprechen erinnert, das er einst den Griechen gegeben. Zeus hört sein Gebet und donnert; aber gerade die Troer nehmen dies als günstiges Zeichen und stürzen nur mit um so größerem Eifer auf die Feinde, so daß sich schon bei den Schiffen der Kampf erhebt (387—389).

In diesem Augenblicke der höchsten Not gedenkt der Dichter des Patroklos, der bis dahin den Eurypylos gepflegt und durch Reden ergötzt hat. Er verläßt ihn mit den Worten, daß er versuchen wolle, Achill zum Kampfe zu bewegen (390—405): wie stets, wenn es den Griechen besonders schlecht geht, zeigt der Dichter einen Schimmer der Hoffnung. Ich glaube, daß diesem Zwecke sowohl das Gebet Nestors (372—76) wie die Erwähnung des Patroklos in diesem Augenblicke dienen soll. Diese hat auch der Kritik reichliche Veranlassung zum Tadel gegeben (vgl. Ameis-Hentze a. o. O. S. 104 u. ff.). Aber schließlich mußte doch die Rückkehr an irgendeiner Stelle erwähnt werden, und da der Kampf seit dem 11. B. wütet, unter allen Umständen eine „Unterbrechung“ herbeiführen. Mitten in eine Szene ließ sie sich auch nicht verlegen; es blieb also nur ein Platz übrig, wie der hier gewählte, nämlich am Schluß einer Szene. Warum ihn der Dichter nicht früher, z. B. nach dem ersten Sturm auf die Mauer, hat zurückkehren lassen, ist eine ganz müßige Frage. Es ist das gute Recht des Dichters, die Handlung so zu gestalten, wie er es für das beste hält. Hier, glaube ich, hat der Dichter selbst durch die unbestimmte Angabe der Zeit in den Versen 390/91 es uns überlassen wollen, wann wir uns die Rückkehr erfolgt denken wollen; jedenfalls bezeichnet der Dichter selbst nicht den zuletzt geschilderten Augenblick (V. 387/89); sonst würde er einfach, wie es gewöhnlich beim Eintritt einer Parallelhandlung geschieht, mit *αὐτὰρ ὁ . . . κτλ* fortgefahren sein, ohne nähere Zeitangabe.

Während Patroklos sich zu Achill begibt, erfolgt der letzte furchtbare Kampf um die Schiffe. „Er wird bald von den Schiffen herab, bald davor geführt; so viel gilt aber, daß das

in keiner Weise durchgearbeitet ist“ (H. Jordan S. 91). Es ist schwer, über diese Schilderung ein sicheres Urteil abzugeben, zu sagen, was vom Dichter selbst, was von Nachdichtern ist. Denn auf der einen Seite bietet eine derartige Schilderung an sich sehr große Schwierigkeiten, die nur ein Meister der Kriegskunst und des Stils überwinden kann[1]; anderseits bot sich auch hier gerade die Möglichkeit, Zusätze aller Art noch zu machen. Denn solche höchste Not, Verteidigung der Schiffe gegen übermächtig andringende Feinde, mochte sowohl in Wirklichkeit öfters bei kühnen Seefahrern an fremder Küste vorgekommen als auch im Liede verherrlicht sein. Auffällig sind hier die zahlreichen Wiederholungen in nächster Nähe; so wird uns ein allgemeines Bild der Schlacht gegeben in den Versen 405—414; 592—604; 617—622; 653—658; 667—673; 696—702. Einzelne Verse stehen mit den unmittelbar vorangehenden in Widerspruch, ohne daß dieser erklärlich wäre; so wird 595—602 die Hilfe, die Zeus Hektor gewährt, dem allgemeinen Plane der Ilias gemäß, mit seiner Absicht, den Achill zu ehren und das der Thetis gegebene Versprechen zu erfüllen, begründet, während unmittelbar darauf gesagt wird (612—615), Zeus wolle Hektor vor anderen ehren, weil er kurzlebig sei und Athene ihm bald unter den Händen des Peliden den Tag des Verhängnisses herbeiführen werde; so unterstützt Zeus Hektor (610) *ἀπ᾽ αἰθέρος*, dagegen (694/95) stößt er ihn mit starker Hand von hinten. Es ist dies, wie Jörgensen[2] bemerkt, die einzige Stelle in der Ilias, wo Zeus eigenhändig eingreift, während er sonst nur durch Worte oder Boten seinen Willen durchsetzt. Er möchte deshalb hier die Worte „*ὦσεν ὄπιθεν χειρὶ μάλα μεγάλῃ*“ auch nur in

[1] Man vergleiche etwa des Thukydides meisterhafte Schilderung von dem Nachtkampfe auf Epipolä (VII, 43/44) oder der letzten Seeschlacht zwischen Athenern und Syrakusanern (VII, 69—71) mit der des Livius von der Schlacht bei Cannae (XXII, 46 u. f.), um den Unterschied zu ersehen.

[2] O. Jörgensen, Das Auftreten der Götter in den Büchern *ι—μ* der Odyssee. Hermes 1904, 39. Bd. 3. H. S. 357—382; vgl. dazu JB 1905 S. 195—197.

übertragenem Sinne gebraucht sehen; aber ich glaube, wie es auch die Erklärer tun, daß sie rein sinnlich aufzufassen sind, und man kann dann zweifeln, ob nicht dasselbe von V. 461 u. ff. gilt, wo Zeus die Bogensehne des Teukros zerreißt (vgl. V. 489/90).

Anderseits bietet die Darstellung auch große Schönheiten, vor allem auch eine Fülle von Gleichnissen, welche die augenblickliche Lage zur Anschauung bringen sollen (vgl. besonders 605—636). Auch der Hinweis 596 u. ff., daß es selbst mit dem Brande der Schiffe noch nicht zur völligen Vernichtung der Achäer kommen soll, sondern bald eine Zurückverfolgung der Troer von den Schiffen eintreten werde, ist homerisch. Ich denke, diese Beschaffenheit der Darstellung erklärt, daß eine Kommission, die den besten Text aus Handschriften prüfen sollte, sich schwer entscheiden konnte, was echt oder nicht echt sei, und daher lieber zuviel (Doppeldarstellungen) als zu wenig aufnahm. H. Jordan unterscheidet zwei Gruppen von Szenen, jede mit Besonderheiten, 415—592 und 593 bis zum Schluß. Angemessener würde es mir scheinen, wenn auf 414 gleich 674 (mit *οὐκ* statt *οὐδ'*) folgte; aber auch andere Verbindungen sind möglich. Jedenfalls ist der Schluß, die Aufforderung Hektors, Feuer herbeizubringen, und seine Überhebung, daß nur deshalb die Troer soviel Unglück erduldet, weil die Geronten ihn nicht hätten bei den Schiffen kämpfen lassen, sicher vom Dichter. Die Not der Griechen und der Übermut der Feinde hat den Höhepunkt erreicht; Zeus hat sein der Thetis gegebenes Versprechen erfüllt: Achill muß jetzt wieder in den Kampf eingreifen.

Überblicken wir die Handlung der letzten drei Bücher (*N*—*O*), so ist klar, daß wir uns wohl eine Ilias denken können, in denen diese Bücher, mit Ausnahme weniger Verse, nicht vorkamen, daß sie also wie das zwölfte Buch zu der „Verbreiterung" gehören, die allmählich die Dichtung erfahren hat. Sie aber Homer ganz abzusprechen, dazu reichen weder der Inhalt im allgemeinen noch sprachliche Eigentümlichkeiten im besonderen aus. Was zunächst den Inhalt im allgemeinen anlangt, so ist in diesen Büchern

genau die im 8. und 11. B. geschaffene Lage beibehalten: Die Götter wagen nicht infolge des Verbotes des Zeus am Kampfe offen teilzunehmen, und wo sie es durch List tun, durch Berückung des Zeus, hat es für sie unangenehme Folgen. Ebenso wird die Verwundung der Helden, die im 11. B. erfolgt ist, berücksichtigt: sie beteiligen sich nicht am Kampfe, ja werden uns geradezu verwundet vorgeführt. Wir halten es deshalb für ausgeschlossen, daß etwa alle drei Gesänge ganz oder zum größten Teile aus fremdem Zusammenhange hierher versetzt seien. Sie können nur für diese Stelle gedichtet sein. Daß sie vom Dichter selbst, mindestens in der Hauptmasse, gedichtet sind — für einzelne Zusätze bot gerade hier sich reichliche Gelegenheit — beweist meiner Überzeugung nach unwiderleglich die gleiche Technik und Darstellungsart, die gleiche Zeichnung der Götter und Helden. Es zeigt sich auch in diesen Gesängen eine psychologische Feinheit in der Charakterschilderung, es sind auch hier die Gleichnisse mit einer Kunst verwendet, die einen großen Dichter verrät und sich nirgends wesentlich von der in anderen Gesängen unterscheidet. Ja die Schilderung von Poseidons Meerfahrt im 13., von der Betörung des Zeus im 14., von Heras Rückkehr in den Olymp und ihrem Empfang daselbst gehören zu dem Besten, was Homer gedichtet hat.

Nun hat Kammer (Kritisch-ästhetische Untersuchungen betreffend die Gesänge *MNΞO* der Ilias, Königsberg 1887) den sprachlichen Beweis führen wollen, daß diese Gesänge sehr spät entstanden seien, später selbst als die Odyssee, daß sie ferner im Ausdruck unter sich ebensoviel Gemeinsames hätten wie Abweichendes von anderen Gesängen. Ich habe JB 1888 S. 357—61 auf das Unzulängliche seines Materials und das Unsichere aller Schlüsse, die aus dem „sprachlichen" Beweise gezogen werden, hingewiesen und bin in der Folge (s. o. S. 22 u. ff.) in dieser Ansicht immer mehr bestärkt worden. Daß Gesänge, die die Erstürmung der Mauern und den Kampf bei den Schiffen besingen, anderes sprachenliches Material verwenden als solche, die den Kampf in der Ebene oder friedliche Szenen verherrlichen, liegt doch auf der Hand; ebenso

aber auch, daß sie unter sich mehr als mit anderen übereinstimmen. Die vielen Reden aber, auf die man auch hinweist, fehlen nirgends in der Ilias; daß hier, wo die Not besonders groß ist, mehr gehalten werden, entspricht durchaus der Gewohnheit, die auch später noch beobachtet wurde (vgl. z. B. Thuk. VII, c. 61—69 und c. 70 § 7 u. 8). Richtiger kann man mit Christ (Ilias, Einleitung § 41 und Anm. z. N) sagen, daß die Gesänge Λ—O einen selbständigen Teil (provinciam) bilden.

Das sechzehnte Buch (Π).

Die Not der Griechen ist am Schluß des vorangehenden Buches auf das höchste gestiegen. Sie sind in die Schiffe zusammengedrängt, die Helden sind verwundet, der riesige Aias allein kann das Verderben nicht abwehren: von Geschossen bedrängt, muß er sich vom Hinterdeck seines Schiffes zurückziehen. Schon wird Feuer herbeigebracht, um die Schiffe in Brand zu stecken. Jetzt muß Zeus, der das der Thetis gegebene Versprechen erfüllt hat, auch Achill wieder, etwa durch Iris, zum Kampfe veranlassen; denn er will ja, wie er wiederholt den Göttern versichert hat, die Griechen nicht ganz zugrunde gehen lassen. Das geschieht nicht; vielmehr sendet Achill nur Patroklos auf seine Bitte in den Kampf. Damit wird, wie E. Meyer, Homer und die Ilias, richtig ausgeführt hat, die Ilias in zwei Motive gespalten: denn Achill greift später wieder in den Kampf ein, nicht weil ihn Zeus nun geehrt und er auch von Agamemnon Genugtuung erhalten hat, sondern weil er seinen Freund rächen will. Meyer glaubt deshalb, daß die Patroklie erst später (durch die opuntischen Lokrer) in die Ilias hineingekommen sei, und ich habe JB 1887 S. 290 eine Achilleis ohne die Patroklie für allein „folgerichtig“ gehalten. Aber wenn auch eine solche Dichtung an sich möglich war, so weisen doch in unserer Ilias sichere Anzeichen auf eine solche Form nicht hin. Es ist klar, daß

die ganze Entwicklung der Handlung vom 16. B. an die Patroklie voraussetzt. Ohne diese würde sie auf wenige hundert Verse zusammenschrumpfen, wenn etwa Hektor, wie es Θ 475/76 andeutet, beim Kampf um die Schiffe in furchtbarster Enge jetzt von Achill getötet würde. Ich habe aber bereits oben zu der Stelle (S. 226) bemerkt, daß der Zusatz *περὶ Πατρόκλοιο πεσόντος* uns hindert, eine ältere Fassung, die Patroklos nicht kannte, anzunehmen. Ist dies aber so, hängt das Eingreifen des Patroklos und sein Tod aufs engste mit der folgenden Handlung zusammen, erkärt dieser Tod nicht nur Achills Aussöhnung mit Agamemnon, sondern auch seine furchtbare Rache an Hektor, endlich die Leichenspiele und den wundervollen 24. Gesang, so ist er sicher nicht ein späterer Zusatz, sondern ein wesentlicher Bestandteil der Ilias. Daraus ergibt sich ein ganz überraschender Schluß, der bestätigt, was von der Kritik, nachdem ich zuerst im Jahre 1887 (JB S. 292) die Ansicht aufgestellt und 1894 Wdsp. näher begründet hatte, erkannt worden ist (vgl. JB 1909 S. 223/24): Der Zorn des Achill als Grund seines Fernbleibens vom Kampfe ist nicht der Ausgangspunkt der troischen Sage, hat nicht solchen Einfluß gehabt, wie man lange geglaubt hat, daß er gleichsam die ganze Entwicklung hervorgerufen habe, sondern er ist von dem Dichter nur zu Kompositionszwecken erfunden worden, um die Handlung so gestalten zu können, wie es jetzt geschieht. Nachdem dieses Mittel seinen Zweck erfüllt hat, wird es aufgegeben im 19. B. (s. Anh. 5.).

Wie hat nun der Dichter die Schwierigkeit, die sich notwendig aus der Verwendung der beiden Motive ergibt, überwunden? Im Augenblick der höchsten Not der Griechen tritt Patroklos vor Achill, Tränen im Auge. Achill fragt ihn — nicht nach dem Zwecke seiner Sendung, der ist längst vergessen (s. Anh. 5), — sondern, weshalb er weine wie ein kleines Mädchen; er habe doch nicht etwa eine traurige Nachricht erhalten. Dieser harmlose Ton bei großer Aufregung der anderen ist echt homerisch; er ist uns schon öfters begegnet. Patroklos aber ist dadurch gekränkt; und er antwortet, daß ihm die Not der Achäer die Tränen auspresse, und wirft dem

Freunde Hartherzigkeit vor: nicht der reisige Peleus sei sein Vater, nicht Thetis seine Mutter, sondern das schimmernde Meer und der Fels, weil sein Sinn so erbarmungslos sei. Hier müßte nun die Aufforderung kommen: aber kehre in den Kampf zurück und rette die Gefährten; statt dessen folgt: wenn du aber einen Götterspruch fürchtest, so sende mich statt deiner in den Kampf. Wer in diesen Worten einen tieferen Sinn vermutet,[1] greift fehl. Der Dichter will Patroklos statt des Achill in den Kampf ziehen lassen; dafür gibt es keinen in der Sache liegenden Grund. Deshalb führt er wie immer in solchen Fällen den Götterwillen ein. Patroklos nimmt einen Götterspruch an, der Achill zurückhalten könnte, obwohl er als der treueste Freund Achills wissen muß, daß ein solcher nicht existiert. Achill antwortet unwillig — die Harmlosigkeit im Anfange ist nur angenommen: kein Götterspruch halte ihn vom Kampfe fern, sondern die Schmach, die ihm Agamemnon durch die Wegnahme der Briseis angetan habe. Es ist dieselbe Begründung, die er 9, 648 Aias gegeben hat, sogar wörtlich in der Form. Wenn er weiter hinzufügt: aber das wollen wir jetzt abgetan sein lassen; es ist ja auch unmöglich, unablässig zu zürnen; fürwahr ich wähnte, daß ich nicht früher den Groll vergessen würde, als bis der Kampf zu meinen Schiffen gedrungen sei, so spielt er damit ebenfalls auf die Antwort an, die er Aias (9, 650) gegeben hat. Freilich mußte nun folgen: Deshalb will ich mich jetzt in den Kampf stürzen. Dies konnte er aber bei der Lage, die der Dichter schaffen will, nicht sagen. Deshalb greift er den Vorschlag des Patroklos auf, ihn statt seiner in den Kampf ziehen zu lassen, und der Hörer, der schon lange auf diesen Vorschlag und Ausgang vorbereitet ist — ein neuer Grund für die Einlegung der Sendung des Patroklos am Schlusse von *Λ* —, findet es auch nicht überraschend, wenn Achill fortfährt: ‚Du aber ziehe meine Waffen an und gehe den

[1] Finsler, Homer S. 74/75; so schön die Vermutung ist, daß Patroklos in diesem Augenblick den wahren Grund Achills, seine Scheu vor dem Kampfe, weil er ihm den Tod bringen solle, durchschaue, die Ilias bietet keinen Anhalt für diese Vermutung, vgl. JB 1907 S. 310/11.

Myrmidonen voran, wenn wirklich der Troer dunkle Wolke rings die Schiffe umgibt. Stürze dich mit Macht auf die Feinde, damit sie nicht die Schiffe mit Feuer verbrennen und uns die Rückkehr nehmen. Aber wenn du sie von den Schiffen vertrieben hast, dann laß dich nicht vom Kampfeseifer fortreißen, sondern kehre um und laß die übrigen sich weiter in der Ebene vernichten.' Daran reiht sich der furchtbare Wunsch, daß sie allein übrig bleiben möchten, über den ich oben zu *I* gesprochen habe.

Das ist der natürliche Fortschritt der Gedanken, wie ihn etwa die Verse 64—68, 71—83, 91—96 ergeben.[1] Die Zwischenverse werden von der Kritik bald vollständig, bald zum größeren Teile als spätere Zusätze angesehen. Wir lassen es dahingestellt, ob der Dichter selbst mehr Worte gemacht hat, um uns über das Schwierige der Lage und die Unmöglichkeit, sie verstandesgemäß zu begründen, hinwegzutäuschen, oder ob, was ich für wahrscheinlicher halte, Sänger, die das Lied einzeln vortrugen, verschiedene Verse hinzugefügt haben (z. B. 69—79, 84—90), um an die Gesamtlage klarer zu erinnern. Anstößig sind besonders die Verse 69—80, da sie nicht nur völlig überflüssig sind und die Gesamtlage ungenau schildern, sondern sich auch sehr hart an das Vorangehende anschließen, endlich in V. 74 eine Begründung enthalten (*οὐ γὰρ . . . Διομήδεος . . . μαίνεται ἐγχείῃ*), die Achill bei seiner Stimmung kaum geben konnte; denn damit würde er zugeben, daß es auch ohne ihn ginge, während er doch unmittelbar vorher (V. 70) ausdrücklich gesagt hat, daß die Troer so mutig sind, weil sie ihn nicht in der Schlacht erblicken.

Den stärksten Widerspruch hat die Kritik[2] in den Worten Achills V. 70 gefunden: (Die Troer würden bald fliehen) *εἴ μοι κρείων Ἀγαμέμνων ἤπια εἰδείῃ*, womit die Verse 84—86 in Verbindung stehen, in denen Achill ausdrücklich zu Patroklos

---

[1] Vgl. dazu meine Besprechung JB 1891 S. 270 u. f. und 1893 S. 150.

[2] Vgl. JB 1887 S. 265, wo ich mich dieser Ansicht angeschlossen und auch Kammers Versuch, die Verse zu verteidigen, abgelehnt habe.

sagt, er möge ihm Ruhm erwerben bei den Achäern, damit sie ihm die herrliche Jungfrau zurückgeben. Ich bin auch jetzt noch der Ansicht, daß diese Worte begreiflicher sind in dem Einzelvortrage des Liedes. Wer sie aber in den Inhalt der ganzen Ilias mit aufgenommen hat — die Kommission des Peisistratos? —, hat offenbar daran ebensowenig Anstoß genommen, wie Schiller im Don Carlos an dem S. 170 besprochenen Widerspruche. Nur weil es nicht nötig war, den Widerspruch hier so scharf hervorzuheben, halte ich die Verse für späteren Zusatz.

Das weitere Gespräch zwischen Achill und Patroklos wird unterbrochen durch einen Blick auf das Schlachtfeld (100—124): Aias muß das Schiff, das er verteidigt, verlassen, da ihm Hektor die eherne Spitze vom Speere abschlägt; nun werfen die Troer ungehindert das Feuer in die Schiffe. Da drängt Achill selbst Patroklos sich zu waffnen, während er die Myrmidonen ruft. Nichts ist nun homerischer als die folgende Schilderung (125—274): Während jeder vor Aufregung zittert und schnelles Eingreifen des Patroklos wünscht, beschreibt der Dichter mit einer Behaglichkeit und Seelenruhe, als wenn es sich um einen ersten Auszug in den Kampf handle, ein Waffenstück nach dem anderen, das Patroklos anlegt, erzählt ausführlich (in 5 Versen), welche Bewandtnis es mit Achills Lanze hat und warum Patroklos diese nicht nimmt, in 10 anderen Versen spricht er über die Rosse Achills; dann berichtet er ausführlich über die Stimmung der Myrmidonen und die Einteilung, in der sie in die Schlacht ziehen (155—196), über die Worte, die Achill an sie richtet, und das feierliche Gebet, mit dem er sich an Zeus wendet, und gibt zuletzt ganz seiner Gewohnheit gemäß den Erfolg des Kampfes an, so daß jede Spannung beseitigt wird: Patroklos soll zwar die Troer von den Schiffen zurücktreiben, aber selbst nicht lebend zurückkehren. Endlich veranschaulicht ein Gleichnis ihren Angriff, und eine Ansprache des Patroklos erhöht ihren Mut.

Dann erst wird ihr Zusammenstoß mit den Troern erzählt und zunächst kurz der allgemeine Eindruck, den sie machen,

hervorgehoben (278—283): alle glauben, Achill kehre zurück in den Kampf, und sehen sich um, wie sie am leichtesten entfliehen könnten. Nun folgt der Kampf: Patroklos schleudert zuerst seinen Speer in das dichteste Gewühl, tötet den Führer der Paioner und löscht, da alle Troer zurückweichen, den Brand des Schiffes. Es folgen Einzelkämpfe (306—363), welche die Kritik ziemlich einstimmig verworfen hat. Es ist ohne weiteres zuzugeben, daß die Erwähnung der Taten einzelner Helden (des Menelaos, der Nestoriden, des Aias, Idomeneus, Meriones u. a.), nachdem wir in den vorangehenden Büchern soviel von ihnen gehört haben, hier sehr störend ist, da wir von Patroklos' Taten hören wollen. Indes ist Vorsicht im Absprechen doch nötig. Patroklos ist noch nicht Achilleus, neben dem später freilich alle anderen Helden völlig zurücktreten, und im Vordergrunde bleibt er in jedem Falle; er tötet eine Reihe von Helden (396—415); mehrere Gleichnisse auch verherrlichen das Vordringen der Griechen unter seiner Führung. Hektor hat zuerst standgehalten (363), bald aber (367/68) auf seinen schnellen Rossen sich aus dem Getümmel gerettet. Er wird für später aufgespart.

Dafür stellt sich der Lykierfürst Sarpedon, des Zeus Sohn, Patroklos entgegen (419). Dies gibt dem Dichter die Veranlassung, die Kampfesszenen zu unterbrechen durch ein Gespräch zwischen Zeus und Here und zugleich das Ergebnis des Kampfes wie gewöhnlich im voraus anzugeben. Zeus will Sarpedon retten, läßt sich aber durch Here bestimmen, ihn unter Patroklos Händen fallen zu lassen und nur seinen Leichnam nach Lykien zu retten. So kommt es auch. Die beiden Helden stoßen zusammen, im zweiten Gange fällt Sarpedon schwer verwundet nieder und wendet sich nun sterbend an Glaukos, mit der Bitte, zu verhindern, daß sein Leib den Feinden zur Beute falle. Glaukos, der ja selbst, wie im 12. B. erzählt ist, verwundet ist, bittet Apollo, ihn zu heilen, und als dies geschehen ist, ruft er zuerst die Lykier, dann die Troer zur Verteidigung herbei; ein blutiger Kampf entspinnt sich um die Leiche, die mit vielen Toten bedeckt wird, bis Zeus endlich, als die Troer in die Flucht geschlagen

sind, dem Apollo befiehlt, den Toten durch die beiden „Zwillingsbrüder“, Tod und Schlaf, nach Lykien bringen zu lassen (419—683).

Nun hätte Patroklos umkehren sollen: seine Aufgabe ist erfüllt, die Troer sind von den Schiffen zurückgetrieben, einer ihrer Haupthelden ist von seiner Hand gefallen, die Feinde fliehen regellos durch die Ebene der Stadt zu. Aber er ist, wie der Dichter sagt, gewaltig betört (μέγ᾽ ἀάσθη, 685). Trotz Achills ausdrücklichem Verbot verfolgt er die Troer bis unter die Mauern der Stadt, ja er hätte sie eingenommen, wenn nicht Apollo, auf der Mauer stehend, ihn dreimal zurückgestoßen und drohende Worte zugerufen hätte: Nicht ihm, selbst Achill nicht, sei es bestimmt, Troja zu nehmen. Patroklos weicht zurück, und Apollo wendet sich an Hektor unter der Gestalt des Asios, seines Oheims, und fordert ihn auf, Patroklos entgegenzutreten. Dieser folgt der Aufforderung, sucht Patroklos auf, und beide geraten zusammen. Wir erwarten jetzt den entscheidenden Kampf zwischen den beiden Helden (730—735) — aber der Dichter schiebt ihn noch einmal auf. Patroklos tötet nur den Wagenlenker Hektors. Um dessen Leiche entspinnt sich ein erbitterter Kampf, bis die Griechen, wie vorher bei Sarpedon, Sieger bleiben. Patroklos springt noch dreimal siegreich in den Haufen der Troer und tötet jedesmal neun Männer. Da erst macht — nicht Hektor, sondern Apollo seinem Wirken ein Ende. Er betäubt ihn durch einen Schlag und wirft ihm den Helm vom Haupt; ein „troischer Mann“, der Panthoide Euphorbos,[1] verwundet ihn von hinten, indem er ihm den Speer zwischen die Schultern stößt, und nun erst, als Patroklos zu Tode getroffen sich in

[1] Robert, Stud. z. Il. S. 392/93 stellt die ansprechende Vermutung auf, daß die Panthoiden ein troisches Fürstengeschlecht gewesen seien, dessen Ruhm der Sänger „zum Dank für freundliche Aufnahme“ dadurch verherrlichen wollte, daß er drei Mitglieder (Polydamas, Hyperenor und Euphorbos) in hervorragender Weise in der Ilias auftreten ließ. Cauer GF² S. 533 weist auf Radloff hin, der Ähnliches bei den Karakirgisen erlebt hat. Sicher fällt die Art, wie die Panthoiden gerühmt werden, auf.

die Schar der Gefährten zurückzieht, kommt Hektor und macht ihm durch einen Stoß in den Unterleib den Garaus. Über diese Tat rühmt er sich noch mit höhnenden Worten; Patroklos aber sagt ihm den Tod durch Achill voraus.

Wenn irgendwo, so möchte man hier an Verderbnis des „ursprünglichen" Textes denken. Der Kontrast nicht nur zwischen der Art, wie Patroklos den mächtigen Sarpedon, sondern vor allem wie Achill den Hektor später tötet, ist gar zu schroff. Während Achill (22, 205) den Griechen abwinkt, auf den fliehenden Hektor zu werfen, „damit nicht einer Ruhm erwerbe, er aber als zweiter komme", gibt Hektor hier dem Patroklos erst als dritter den Todesstoß, ohne jede Gefahr, ohne jeden Ruhm. Aber so empörend diese Verkleinerung Hektors für unser Gefühl ist, so kann kaum ein Zweifel sein, daß sie vom Dichter selbst herrührt, da, wie oben S. 134 u. ff. gezeigt ist, er Hektor in der ganzen Ilias gleich behandelt. Hat Rücksicht auf griechische Hörer, die Patroklos noch mehr verherrlicht sehen wollten, oder auf troische Fürstengeschlechter, die den Kriegsruhm des Priamiden zugunsten ihrer Vorfahren (Antenor, Panthous, Anchises) herabgesetzt sehen wollten, den Dichter bestimmt, von dem Gange der Handlung, den hier nicht nur die Sache, sondern auch unser Gefühl fordert, abzuweichen? Wer will es sagen! Auch Homer war nur ein Mensch wie andere Dichter, wie Walter von der Vogelweide, wie Goethe und Schiller. Nicht künstlerische Gesetze bestimmten ihn immer bei der Gestaltung der Handlung, sondern bisweilen auch äußere Gründe. Wir sind nicht berechtigt, ihn zu idealisieren, indem wir alles, was uns mißfällt, auf Rechnung von Nachdichtern oder Rhapsoden oder Redaktoren setzen.

Das siebzehnte Buch (*P*).

Um die Leiche des Patroklos entsteht ein heftiger Kampf, in dem sich besonders Menelaos auszeichnet, so daß man das ganze Buch auch die Aristie des Menelaos genannt hat. Er

steht sicher vom ersten Augenblick bis zum Schluß im Mittelpunkt der Handlung. Im übrigen bot die Darstellung wie in *N* und *O* reichlich Gelegenheit zu Einschüben für spätere Sänger, so daß es schwer sein dürfte zu sagen, was vom Dichter der Ilias und was von späteren Sängern herrührt. Nur folgende Abschnitte scheinen mir sicher vom Dichter: 1. Menelaos tötet den Euphorbos[1] (1—69). Dieser, der zum Tode des Patroklos beigetragen hat, findet deshalb hier ebenso den Tod wie Pandaros, der Menelaos, oder Koon und Sokos, die Agamemnon und Odysseus verwundet haben. 2. Hektor raubt dem Patroklos die Waffen (70—131). Dieser Abschnitt ist für die folgende Handlung unbedingt notwendig; ob er sie selbst angezogen hat, wie jetzt 186—214 erzählt wird, scheint mir zweifelhaft, da dies nicht notwendig ist und die Verse jetzt gar zu auffällig in die umgebenden eingefügt sind. 3. Der erste Kampf um die Leiche des Patroklos, nachdem er der Rüstung beraubt ist. Glaukos, der nichts von der Bergung der Leiche Sarpedons durch den Schlaf und Tod weiß, fordert hier Hektor auf, mit allen Kräften danach zu streben, Patroklos' Leiche nach Troja zu bringen, um sie gegen die Sarpedons auszutauschen. Es findet sich hier bei der ausführlichen Schilderung des Massenkampfes zum letztenmal Gelegenheit, alle Hauptphelden der Griechen wie Troer uns vorzuführen. Dieser Abschnitt reicht bis 429. Wir erwarten nun, nach 402—411, in denen Achills gedacht ist, daß dieser sofort benachrichtigt werde; es folgt aber 4. die Aristie Automedons, der die Rosse Achills rettet. Bei der Vorliebe, die der Dichter der Ilias für die Tiere, besonders die Rosse zeigt, und nach der Hervorhebung des göttlichen Ursprungs dieser Rosse beim Auszuge des Patroklos halte ich es wenigstens für wahrscheinlich, daß der größte Teil dieser Verse (423—542) vom Dichter selbst herrührt. Die folgenden Verse (543—592) scheinen mir eingeschoben. Die Sendung Athenes, und zwar durch Zeus selbst, hat hier nicht

---

[1] Robert a. o. O. weist auf das Lob hin, das ihm hier V. 20 u. ff. selbst vom Feinde gespendet wird.

nur keinen Zweck, sondern steht in scharfem Widerspruch mit dem folgenden Eingreifen des Zeus zugunsten der Troer (593 u. ff.). Dieses, das 5. Stück, ist nötig, damit die Griechen endlich fliehen und Achill zum Eingreifen veranlaßt wird. Prachtvoll und des Telamoniers würdig ist hierbei das Gebet des Aias (645—48), Zeus möge wenigstens den Nebel zerstreuen, damit sie sehen könnten; dann möge er sie vertilgen. Zeus erhört seine Bitte, und als es wieder hell geworden ist, fordert Aias den Menelaos auf, sich nach Antilochos umzusehen, der Achill vom Tode des Patroklos benachrichtigen solle. Menelaos tut es, und Antilochos macht sich traurig auf den Weg. Aber da keine Aussicht ist, daß Achill bald erscheinen und Hilfe bringen könne, so beschließen die Helden, daß Menelaos und Meriones den Leichnam des Patroklos tragen sollen, während die beiden Aianten den Rückzug decken. Die Troer stürmen zwar an, aber die beiden halten sie auf, wie eine Klippe starke Ströme. Wie zuletzt, so finden sich in dem ganzen Buche zahlreiche Gleichnisse als Schmuck der verhältnismäßig wenig spannenden Erzählung. Als sie bei der Schilderung des gleichmäßig verlaufenden Rückzuges angelangt ist, da wird, wie gewöhnlich, die Parallelhandlung eingelegt, mit der das folgende Buch beginnt.

Das achtzehnte Buch (Σ).

Dieses Buch hängt auf das engste mit dem vorangehenden zusammen. Der Dichter geht mit der bekannten Formel *ὣς οἱ μὲν . . . Ἀντίλοχος δὲ* auf die Parallelhandlung über. Da aber auch Antilochos einige Zeit braucht, ehe er zu Achill kommt, schildert der Dichter zunächst die Stimmung Achills, der den Rückzug der Griechen bemerkt. Eine düstere Ahnung zieht durch seine Brust; er erinnert sich eines Ausspruchs seiner Mutter, daß der beste der Myrmidonen vor ihm sterben würde — eine Augenblicksbegründung für seine Stimmung. Er ahnt, daß Patroklos gefallen ist. Da tritt Antilochos ein,

mit Tränen in den Augen, und meldet in ergreifender Kürze, daß Patroklos wirklich gefallen sei und Hektor seine Waffen habe. Gewaltiger Schmerz erfaßt den Helden, und er gibt sich ihm rückhaltlos hin. Antilochos hält seine Hände, da er fürchtet, er könne sich mit dem „Eisen" die Kehle durchschneiden.

Natürlich erwarten wir nun, daß Achill ihn fragt, wie alles gekommen sei. Dann aber müßte ein langer Bericht folgen von dem, was in den beiden vorangehenden Büchern mehr als ausreichend erzählt ist. Deshalb leitet uns der Dichter, dem das *διασολογεῖν* verhaßt ist (s. o.), mit geradezu bewundernswerter Kunst[1] von diesem Thema ab und führt uns zur Mutter Achills, Thetis, die in der Tiefe des Meeres die Klage des Sohnes vernimmt und laut mit ihren Nymphen sein Schicksal beklagt; sie habe um ihn stets nur Schmerzen gehabt — nur hier die kühne, aber glückliche Bildung *δυσαριστόκεια* „Unglücksheldenmutter" —, zugleich kündigt sie uns, hier zum erstenmal in der Ilias, den nahen Tod ihres Sohnes an: „ich werde ihn nicht mehr nach Hause zurückkehren sehen" (59/60). Nach diesen Worten verläßt sie die Grotte und steigt zum Sohne empor.

Als ob sie nichts wüßte, fragt sie ihn, was ihm fehle. Es sei doch vollendet, was Zeus ihm versprochen habe: Die Achäer seien zu den Schiffen zurückgedrängt und hätten viel Übles erduldet. Achill erwidert, das sei zwar richtig; aber was habe er für Vorteil davon, da er seinen besten Freund und seine Waffen verloren habe, welche die Götter dem Peleus bei seiner Vermählung mit Thetis geschenkt hätten. Er verwünscht den Tag seiner Geburt, da er seiner Mutter nur Schmerzen bereite; nimmermehr wolle er nach Hause zurückkehren, sondern nur Hektor töten als Sühne für Patroklos. Daß damit auch sein Schicksal besiegelt sei, erfahren wir aus Thetis' Antwort: „Unmittelbar nach Hektor ist auch dein Tod

---

[1] Dies hat richtig erkannt A. Römer, Zur Technik d. hom. Ges. S. 497, während Finsler, Homer S. 94 und 597 hier das Verschwinden des Antilochos „ganz eigentümlich" findet und deshalb nach Wilamowitz hier das Ende der alten Patroklie sieht; vgl. dazu JB 1909 S. 211.

sicher" (V. 96). Aber diese Aussicht schreckt ihn nicht; in leidenschaftlicher Klage ergießt sich sein Schmerz und sein Zorn, und immer wieder kehrt der Entschluß zurück, Hektor sofort zu töten. Da macht ihn seine Mutter darauf aufmerksam, daß er ja keine Waffen habe, und verspricht ihm, andere zu verschaffen, verlangt aber, daß er sich so lange des Kampfes enthalte. Beim Aufgange der Sonne würde sie wieder erscheinen — auch hier werden wir sofort über den Ausgang beruhigt.

In dieser Darstellung wie in dem ganzen Waffentausch hat man Störung des ursprünglichen Zusammenhanges vermutet.[1] Der ganze Waffentausch sei erst nachträglich eingeführt worden, weil der Dichter das wundervolle Lied von der Schildbeschreibung einlegen wollte. Wer so urteilt (zuletzt Finsler), verkennt vollständig die Schaffensweise des Dichters. Nicht weil er die Schildbeschreibung hier einlegen wollte, führte er im 16. B. den Waffentausch ein, sondern aus einem viel wichtigeren inneren Grunde, der die Anlage der ganzen Handlung betrifft. Hätte nämlich Achill jetzt noch seine Waffen, so müßte er forteilen und Hektor erschlagen. Damit wäre die ganze Entwicklung der Handlung, die jetzt in den Büchern 17—22 enthalten ist, unmöglich, und der an Ereignissen überreiche dritte Schlachttag würde noch durch den Tod Hektors beladen. Dieser würde bei der Abspannung, in der wir uns nach den vielen Kampfesszenen befinden, keinen großen Eindruck mehr machen. Auch käme Achill, auf den der Dichter in all den vorangehenden Schlachten als den größten Helden hingewiesen hat, viel zu kurz weg, wenn er unmittelbar vor Sonnenuntergang noch aufträte und dann wieder verschwände, da weitere Kämpfe in der Ebene nach Hektors Tode ausgeschlossen sind. Jetzt läßt der Dichter in dem wundervollen 18. B. eine wohltätige Unterbrechung der Kampfesszenen eintreten und gönnt dann dem gewaltigen Helden einen vollen Tag, um seine Kraft auszutoben und schließlich seinen Todfeind zu erlegen. Man mag das Mittel

[1] Vgl. JB 1893 S. 37, 1902 S. 162; 1909 S. 211.

des Waffentausches naiv nennen, aber es erfüllt vollkommen seinen Zweck und macht hohe dichterische Schönheit allein möglich.

Übrigens ist in unserer Ilias auch nicht der geringste Anhalt dafür, daß Patroklos jemals in seinen Waffen in den Kampf gezogen sei. Nestor (11, 798/99) regt schon den Gedanken an; Patroklos bittet gleich in den ersten Worten (16, 40/41) Achill um seine Waffen, unter der Begründung, daß die Troer ihn dann mit Achill verwechseln möchten; Achill erklärt sich auch sofort bereit, sie ihm zu geben; Patroklos zieht sie dann Stück für Stück an und läßt nur die Lanze zurück (131—138); die Troer halten ihn, infolge der Waffen, auch wirklich für Achill (278/82); Hektor raubt sie und zieht sie später an (s. o.): man kann also nicht sagen, daß dieser Waffentausch rein mechanisch später hinzugefügt sei — und genau dasselbe gilt dann auch von dem Ersatz der Waffen, da dieser in engster Beziehung dazu steht.

Während nun Thetis sich zu Hephaistos begibt, führt uns der Dichter noch einmal auf das Schlachtfeld (148 u. ff.). Die Griechen sind, heftig bedrängt von den Troern, bis zu den Schiffen gelangt, hätten aber Patroklos nicht gerettet, wenn Here nicht die Iris zu Achill gesandt hätte, um ihn aufzufordern, die Feinde von dem gefallenen Freunde abzuwehren. Achill klagt, daß er keine Waffen habe; Iris aber schlägt ihm vor, sich nur den Troern zu zeigen, ohne sich in die Schlacht zu mischen; dann würden sie schon aus Angst von der Schlacht ablassen, die Achäer aber aufatmen. Achill befolgt den Rat, Athene bewaffnet ihn mit der Aigis und umgibt sein Haupt mit einer goldenen Wolke, aus der Flammen emporstrahlen, vergleichbar den Feuersignalen, die Strandbewohner den Schiffern geben. So tritt er an den Graben und erhebt gewaltig seine Stimme; Athene tut dasselbe. Da faßt Entsetzen die Troer; sie fliehen scheu zurück, und zwölf Mann unter den besten finden dabei den Tod. Die Griechen aber ziehen Patroklos aus dem Bereich der Geschosse und legen ihn auf eine Bahre; Achill folgt ihr, reichlich Tränen

vergießend. Here aber läßt die Sonne dieses ereignisreichen Tages untergehen (V. 242).

Wir zweifeln nicht, daß auch diese prachtvolle Szene vom Dichter selbst herrührt; denn einmal mußte doch die letzte Bergung der Leiche des Patroklos erzählt werden; sodann entspricht die ganze Anlage der Schaffensweise des Dichters. Gerade in dem spannendsten Augenblick, als Hektor zum viertenmal anspringen will und nun sicher die Leiche an sich gerissen hätte (V. 165), wird die Handlung auf dem Schlachtfelde unterbrochen durch eine Götterszene; Achill aber fragt mit derselben Gelassenheit, wie am Anfang des 16. B. den Patroklos, jetzt Iris, wer sie gesendet habe,[1] und bringt seine Bedenken ausführlich vor, wie wenn es sich um eine gleichgültige, nicht äußerst drängende Angelegenheit handele — der Dichter kümmert sich nicht um unsere Unruhe. Außerordentlich wirksam aber ist auch der Eindruck, den Achill auf die Troer macht — er läßt uns das Höchste erwarten, wenn er im vollen Glanze seiner Rüstung sich auf sie stürzen wird. Endlich sind Here und Athene hier um Achill ebenso besorgt wie im 1. B. und ehren zugleich auch Patroklos.

Es folgt die Szene (243—313), die von entscheidender Bedeutung für die ganze folgende Handlung ist und deshalb auch vom Dichter selbst herrühren muß, trotz aller Bedenken, welche die Kritik dagegen erhoben hat (vgl. Ameis-Hentze Anhang zu diesen Versen). Die Troer ziehen sich von der gewaltigen Schlacht zurück, halten aber, bevor sie das Mahl einnehmen, unter dem entsetzlichen Eindruck, den die Erscheinung Achills auf sie gemacht hat, erst eine Versammlung ab, um zu beraten, was nun zu tun sei. Polydamas ergreift das Wort, und hier erst, wo er den einzig richtigen und verständigen Vorschlag macht und zum letztenmal in der Ilias auftritt, gibt uns der Dichter über ihn, der wiederholt bei wichtigen Anlässen seine Stimme erhoben hat, Näheres an.

[1] Den Sinn dieser Worte verkennt Hoffmann, Quaest. hom. II, p. 140, und auch Christ tut meiner Ansicht nach unrecht, die Verse 181—86 als Zusatz zu behandeln. Die Verse tragen ganz der Gesamtlage Rechnung.

Er ist mit Hektor in derselben Nacht geboren und übertrifft alle im Rat ebensosehr wie Hektor im Speerwurf.[1] Sein Rat geht dahin, die Troer sollen jetzt in die Stadt zurückkehren und von der Mauer aus sich verteidigen. Die Stadt selbst würde Achill nicht nehmen können; blieben sie aber in der Ebene, so würden viele den Hunden und Geiern Fraß bereiten.

Wie so häufig deutet der Dichter durch eine mithandelnde Person (oder Gott) an, was die Sachlage notwendig erfordert — aber er kann das, was die einfache Vernunft fordert, nicht für die Weiterentwicklung der Handlung brauchen. Deswegen muß hier Hektor diesen verständigen Rat verwerfen. Er tut dies mit einem scheinbar einleuchtenden Grunde: Die Stadt, die früher die reichste gewesen sei, sei jetzt ganz ausgesogen; man könne sich also nicht länger halten. Sodann aber prahlt er: wenn wirklich Achill sich wieder am Kampfe beteiligen wolle, so werde es ihm schlimm ergehen. Er, Hektor, werde nicht vor ihm fliehen, sondern ihm entgegentreten; dann solle es sich entscheiden, wer den Sieg davon trage. So prahlerisch diese Worte sind, sie stimmen genau zu dem Bilde, das uns in den vorangehenden Büchern der Dichter von dem Helden gegeben hat. So sagt er 15, 719—23, daß nur die Greise ihn früher abgehalten hätten, sich auf die Schiffe zu stürzen, und 16, 859—61 erwidert er dem Patroklos auf seine Drohung: „wer weiß, ob nicht der Thetis Sohn vorher durch mich sein Leben verliert." Vergleichen kann man auch das Urteil des Zeus über ihn, als er die Waffen Achills angelegt hat (17, 205). Wir sehen genau wie in den oben (S. 134 u. ff.) angeführten Zügen die Hand desselben Dichters.

Aber wenn man auch die Worte Hektors begreift, so ist doch der lärmende Zuruf der Menge, die eben noch so ängstlich geschildert ist, unverständlich. Wie stets in solchen Fällen, die sich auf natürliche Weise nicht erklären lassen, nimmt der Dichter seine Zuflucht zur Einwirkung der Götter: Athene hat den Troern den Verstand genommen, daß sie

[1] Vgl. mit diesem Lobe des dritten Panthoiden oben S. 284 A.

Hektor zujubeln und Polydamas' Rat verwerfen (vgl. die ganz ähnliche Szene beim Schusse des Pandaros im 4. B.). Durch dieses Mittel schafft sich der Dichter auf einfache Weise die Möglichkeit des Kampfes am folgenden Tage.

Nach dieser Szene versetzt uns der Dichter noch einmal in das Lager der Griechen: er zeigt uns Achill an der Leiche des Patroklos trauernd und klagend, um ihn herum die Myrmidonen. Auf den ersten Blick würde man es für natürlicher halten, daß diese Szene sich unmittelbar an die Bergung der Leiche angeschlossen hätte, also vor der Versammlung der Troer läge. Der Grund der jetzigen Anordnung scheint mir in den Worten zu liegen, die Achill 324—342 spricht. Starker Schmerz ist zuerst wortlos, und so spricht auch Achill zunächst kein Wort bei der Nachricht des Antilochos und folgt auch zuerst nur weinend der Bahre seines Freundes. Allmählich aber findet er Worte; das erste Gefühl ist, daß er nun ohne ihn zu Menoitios zurückkehren solle — eine Augenblicksstimmung, die man kein Recht hat in Widerspruch zu bringen mit der vorangehenden Weissagung seiner Mutter; das nächste Gefühl aber ist, daß er ihn furchtbar rächen und nicht nur Hektor ihm opfern werde, sondern auch zwölf vornehme Troer wie Opfertiere an seinem Scheiterhaufen schlachten wolle.[1] Da wir aus der Versammlung der Troer, die unmittelbar vorangeht, wissen, daß sie in der Ebene bleiben, so wird auch hier wieder die Spannung vermindert: wir sind ohne weiteres überzeugt, daß er sein Versprechen wahrmachen kann und wird. So begreift man auch von diesem Gesichtspunkte aus, wie richtig der Dichter die Szenenfolge angeordnet hat.

Dagegen ist das folgende Gespräch zwischen Zeus und Here (356—68) hier kaum verständlich. O. Jäger (Pro domo S. 231) nennt sie „die Federübung eines Dichterlings"; schon Zenodot verwarf sie. Ich suche auch vergeblich nach einem Grunde, der die Einschiebung der Szene veranlaßt haben könnte. Vielleicht hielt es ein Sänger für nötig, hier wie

---

[1] Vgl. dazu E. Rohde, Psyche S. 17 u. f.

bei jedem wichtigen Ereignis die Genehmigung des Zeus ausdrücklich zu betonen (ähnlich wie 16, 432 u. f. und 16, 649 u. f.).

Nun erst kommt der Dichter wieder zu Thetis zurück. Man hat es scharf getadelt, daß die Göttin soviel Zeit gebraucht hat, um „Schneckengleise ziehend“ zu Hephäst zu gelangen.[1] Es kann dies aber nur jemand tun, der kein Verständnis für die Schwierigkeit der Darstellung von Parallelhandlungen hat. Wer die Notwendigkeit der zwischen Thetis’ Aufbruch und ihrer Ankunft bei Hephäst eingelegten Szenen zugibt, kann nicht verlangen, daß die Ankunft der Thetis früher erzählt wäre. Ein späterer Dichter würde vielleicht sagen: „Während diese Szenen sich abspielten, war inzwischen Thetis zu Hephäst gelangt“; Homer aber, dem es noch an ähnlichen Übergangsformeln fehlt,[2] fährt einfach mit δὲ fort und verwandelt so jedes Nebeneinander in ein Nacheinander. Thetis ist natürlich noch am Abend zu Hephäst gekommen, und nicht erst am nächsten Morgen, wie Bekker deshalb glaubte, weil die Myrmidonen „die ganze Nacht klagten“ und ihre Ankunft erst später erzählt wird. Uns stört weder dieses, noch daß Hephäst die ganze Nacht hindurch arbeitet, um die Waffen fertigzustellen, noch endlich die Sorge, was wohl inzwischen Thetis gemacht hat. Wir finden die Bemerkung eines jungen Kritikers „sie mag sich schön gelangweilt haben“ geradezu naiv, da wir jetzt durch sorgfältigere Beobachtung homerischer Technik wissen, daß Homer stets nur *eine* Person zum Träger der Handlung macht; ist sie auf diese übergegangen, so kümmert er sich zunächst um die anderen nicht mehr; sie verschwinden, bis sie der Dichter wieder braucht. Tatsächlich ist es für uns auch völlig gleichgültig, ob Thetis sich in der Nacht mit der Gattin des Hephäst gut unterhalten hat oder ins Meer untergetaucht und am nächsten Morgen wiedergekommen ist.

---

[1] Bekker, Hom. Blätter II, S. 233, der freilich noch fälschlich annimmt, daß Thetis erst am nächsten Morgen bei Hephäst ankomme; vgl. dagegen Kammer, Die Einheit der Odyssee S. 354 u. f.

[2] Hüttig, Zur Charakteristik Hom. Kompos. Züllichau 1886 S. 1—8.

Echt homerische Kunst verrät die Art, wie Thetis' Ankunft bei Hephäst geschildert wird.[1] Wie der Dichter, um einen Haupthelden hervorzuheben, ihn vor unseren Augen die Rüstung Stück für Stück anlegen läßt, wie er bei anderen Helden, um die Einförmigkeit der Darstellung zu vermeiden, gern Angaben über ihre Herkunft oder ihre Veranlassung zum Kampfe macht, wie er in der Odyssee, um die Pracht der Fürstenhöfe in Pylos und Sparta zu zeigen, uns gleich bei der Ankunft des Telemach ein Fest vor Augen führt, das die Könige feiern, so schildert er hier, wo er Thetis in das Haus des göttlichen Künstlers treten läßt, diesen bei der Arbeit an einem wunderbaren Kunstwerk. Und weiter: als Thetis anlangt, lädt Charis, Hephästs Gattin, sie zwar zum Sitzen ein, begibt sich aber dann sofort zu ihrem Gatten und meldet ihm, daß Thetis seiner bedürfe. Sie hat Thetis nicht nach dem Zweck ihres Kommens gefragt — sie kennt ihn aber, weil die Hörer ihn kennen, eine Darstellungsweise, für die ich Wdsp. S. 6—8 eine große Anzahl von Beispielen angeführt habe. In unserem Falle liegt zweifellos nicht eine Unachtsamkeit, sondern bewußte Absicht des Dichters vor. Denn fragte sie vorher Thetis nach dem Zwecke ihres Besuches, so könnte diese ihr nichts anderes antworten, als was sie später (429 u. f.) Hephäst auf seine Frage erwidert, und Charis müßte dies Hephäst berichten. Um diese lästige Wiederholung zu meiden, unterläßt der Dichter nicht nur die gewöhnlichen Förmlichkeiten, die sonst bei einem seltenen Besuch gewahrt werden (z. B. bei dem Besuche des Hermes bei Kalypso), sondern setzt auch bei Charis eine Kenntnis voraus, die sie eigentlich nicht haben kann.

Endlich ist die Antwort bemerkenswert, die Hephäst auf die Meldung der Charis gibt: Er erklärt sich sofort bereit, ohne den Wunsch der Thetis zu kennen, ihn zu erfüllen, da er ihr sehr verpflichtet sei. Nicht nur die Begründung dazu durch die Erzählung einer Begebenheit aus der Vergangenheit

---

[1] Vgl. zu dem Folgenden C. Hüttig, Zur Frage nach der Naivität Homers, Progr. Züllichau 1891, S. 8 u. f.

ist echt homerisch (vgl. *A*, 394 u. f.), sondern auch die Beseitigung jedes Zweifels an der Erfüllung, d. h. die Aufhebung der Spannung. Wir wissen sofort, daß Achill seine Waffen erhalten wird. Und nun zeigt der Dichter dieselbe Ruhe und Behaglichkeit in der Schilderung, die wir immer finden, wo wir einen rascheren Gang der Erzählung sehen möchten, zum deutlichen Beweise dafür, daß beim Empfange der Thetis durch Charis nicht etwa die Eile ihn veranlaßt hat, so knapp zu erzählen. Denn umständlich berichtet nun der Dichter, wie Hephäst das Handwerkzeug beiseite legt, sich mit dem Schwamm wäscht, ein reines Gewand anlegt und dann, auf ein selbstgefertigtes Kunstwerk gestützt, in die Stube humpelt — diese Schilderung, die in dem Ausdrucke „das schnaufende Ungetüm" (*πέλωρ αἴητον*) fast an die Burleske streift, bringt uns nach der Aufregung der vorangegangenen Szenen die erwünschte Ruhe. Nun können wir auch die klagenden Worte der Thetis mit neuer Teilnahme hören, in denen sie unmittelbar vor dem Eingreifen des Achill in die Handlung noch einmal sein ganzes Schicksal, soweit es für die Ilias wesentlich ist, uns ergreifend vorführt und schließlich den Gott um neue Waffen bittet. Auch in dieser Rede hat man einzelne Verse ausscheiden wollen, weil sie nicht genau zu den im vorangehenden erzählten Ereignissen stimmen. Ich halte dies nicht für notwendig; denn die Begebenheiten sind kurz zusammengefaßt und deshalb nicht ganz genau. Hephäst verspricht ihr Erfüllung und geht sofort an die Arbeit — um Thetis kümmert sich der Dichter nicht weiter.

Über die folgende Schildbeschreibung (478—608) ist seit Lessing viel geschrieben worden; wir können uns daher kurz fassen. Die neuesten Ausgrabungen haben uns von der Kunst in der mykenischen Zeit einen so hohen Begriff gegeben, daß wir keine Veranlassung haben zu zweifeln, daß der Dichter ähnliche kunstvolle Arbeiten kannte. Aber daraus folgt nicht, daß der Dichter einen bestimmten Schild beschreibt; vielmehr verfährt er mit dem Schilde genau so wie mit der Örtlichkeit: er trägt einzelne Züge ganz nach freier Phantasie in die Darstellung hinein. Ich halte es deshalb für unnütze Mühe,

peinlich im einzelnen nachzuprüfen, ob wirklich alles auf den verschiedenen Streifen Platz gehabt hat. Wenn uns z. B. der Dichter auf einem Streifen das Bild einer belagerten Stadt gibt, so kann er sehr wohl ähnliche Darstellungen gekannt haben, aber was er im einzelnen darüber sagt (509—540), ist durchaus eigene Erfindung; es kann ja dies alles überhaupt nirgends dargestellt gewesen sein. Übrigens bleibt der Dichter in bewundernswürdiger Weise, so sehr er die Beschreibung in Handlung umsetzt, doch darin seinem Zwecke getreu, daß er niemals das Ende der Handlung, das auf dem Bilde natürlich auch nicht zum Ausdruck kommen konnte, erwähnt, also tatsächlich nur das Dargestellte gleichsam erläutert. Bewundernswert ist auch die Symmetrie des Ganzen, und wenn 590—606 dagegen verstößt, so möchte auch ich glauben, daß diese Verse, die auch in anderer Beziehung auffallen, erst später hinzugekommen sind.

Was aber die ganze Schildbeschreibung anlangt, so bin ich weit davon entfernt, darin eine „spätere Einlage“ zu sehen. Dem widerspricht zunächst die Einleitung dazu, die in jeder Beziehung homerische Technik verrät. Die Unterbrechung der Haupthandlung durch diese durchaus friedliche Einlage ist durchaus angenehm. Wenn ferner Achill im folgenden alle Helden weit überstrahlt, so ist es auch natürlich, daß sein Schild andere, wie z. B. den des Aias (7, 219—224) und den des Agamemnon (11, 19—28), weit übertrifft; er mußte es um so mehr, als er ein Kunstwerk eines Gottes war.

Die übrigen Waffen werden kurz erwähnt; ebenso kurz erzählt der Dichter, wie Thetis sie in Empfang genommen — ohne ein Wort des Dankes! — und sie Achill überbracht habe.

Das neunzehnte Buch (*T*).

Der Inhalt des Buches schließt sich eng an das vorangehende an; es ist auch für die Gesamthandlung so notwendig, daß es in allen Hauptteilen ohne Zweifel vom Dichter selbst

herrührt. Dazu verraten viele Einzelheiten die Hand unseres Dichters. Es gehören dahin die vielen Rückbeziehungen, „eine der wirksamsten Schönheiten der Dichtung“: Wie in *A* Achill die Versammlung beruft, die zum Streit mit Agamemnon führt, so beruft er hier die, welche zur Versöhnung führt; wie er dort zuerst das Wort nimmt, so auch hier; wie an vielen anderen Stellen der Dichter eine Handlung, auf die wir aufs äußerste gespannt sind, durch „Retardationen“, in denen Goethe eine Haupteigenschaft des Epos sieht, hinausschiebt und unserer Ungeduld fast spottet, so stellt er hier in geradezu meisterhafter Weise der ungestümen Eile des Helden die Ruhe und Besonnenheit der älteren Männer gegenüber und schildert das ganze „Hofzeremoniell“, das diese wichtige Handlung erheischt, mit peinlichster Genauigkeit; wie endlich überall in der Ilias die Helden, wenn ihnen etwas Widriges begegnet, die Götter dafür verantwortlich machen, so schiebt auch hier Agamemnon alle Schuld an dem unseligen Zwist auf die Götter, die ihn betört hätten; wenn er dabei gewundener und länger spricht, als nötig wäre, so ist das nur ein Beweis seines schlechten Gewissens: er sucht die Hörer von der Hauptsache abzulenken. Am störendsten für unser Gefühl ist dabei die lange Geschichte von der Ate (95—133); aber da Ate auch in *I* erwähnt wird, ohne näher geschildert zu werden, so muß mindestens die Frage offen bleiben, ob nicht der Dichter selbst hier, wie öfters in ähnlichen Fällen, ihre Geschichte nachgebracht habe. Sicher verfährt er so mit der Briseis. In *A* hat er ihre Stimmung nur kurz angedeutet in dem einen Worte (V. 348) *ἡ δ' ἀέκουσ' . . . κίεν*; in *I* sagt Achill von ihr, daß er sie von Herzen geliebt habe (342/43), obwohl er sie durch das Schwert erbeutet habe; hier erst, im 19. B., wo ihrer zum letztenmal gedacht wird, gibt er uns nähere Auskunft über ihr Schicksal (V. 282—301). Bei der Einnahme ihrer Vaterstadt hat Achill ihr den Vater, den Gatten und drei Brüder erschlagen. Als sie darüber tieftraurig gewesen sei, habe Patroklos sie getröstet und ihr versprochen, sie zur ehelichen Gemahlin Achills zu machen und in Phthia das Hochzeitsfest ihr zu rüsten. Das sei nun

unmöglich. Es ist ein kleines, ergreifendes Bild von Frauenleid, das uns der Dichter hier zeichnet, ein Gegenbild zu dem Andromaches, das nur der zergliedern und tadeln kann, der kein Gefühl für echte Poesie hat. Warum der Dichter hier Briseis vor ihrer Gefangennahme verheiratet sein läßt, ist ebensowenig zu fragen wie, warum Goethe in seinem kleinen Epos Dorothea schon einmal verlobt sein läßt und dies unmittelbar vor dem Schluß der Handlung erzählt.

Natürlich gehört, trotz aller Bedenken der Kritik (vgl. Ameis-Hentze Anh. zu *T* 138 u. ff.), nicht nur die Rückgabe der Briseis, sondern auch die Überreichung der Geschenke, die Agamemnon schon im 9. B. angeboten hat, dem Dichter und nicht einem Redaktor. Denn die Sühne, die ihm hier Agamemnon (138 u. ff.) anbietet, hat Athene Achill bereits im 1. B. verheißen: dreifach solle ihm wieder erstattet werden, was Agamemnon ihm jetzt nehme (*A* 213). Reiche Geschenke besänftigen auch im 24. B. den Zorn Achills, so daß er Hektor zurückgibt, ja mit diesen Geschenken entschuldigt er sich Patroklos gegenüber (24, 593—95), daß er „Hektor gelöst habe". Wir dürfen hier unser Gefühl nicht mitsprechen lassen; für die Handlung, wie sie der Dichter gestaltet hat, können die Geschenke nicht fehlen. Denn Zornmut spricht noch aus den ersten Worten Achills (56—73, besonders aus 65/66 „das wollen wir geschehen sein lassen" *θυμὸν . . . δαμάσαντες ἀνάγκῃ*), und unmutig äußert er sich auch noch zuerst auf das Anerbieten von Geschenken (146—150 „die Geschenke kannst du mir reichen oder auch behalten, das steht bei dir"): wir merken, es ist noch derselbe Achill, den uns der Dichter im 9. B. gezeichnet hat.

Aber jetzt soll es zu einer völligen Versöhnung kommen. Diese wird angebahnt durch die Worte des klugen Odysseus. Er will Zeit gewinnen und beginnt deshalb mit etwas Äußerlichem: So schnell, wie Achill verlange, könne man sich doch nicht in den Kampf stürzen; die Leute müßten sich erst durch eine Mahlzeit für den Kampf stärken. In der Zwischenzeit sei auch die Rückgabe der Geschenke möglich. Er verlangt nun, um Achill volle Genugtuung zu verschaffen, daß diese

offen ausgestellt würden, und daß Agamemnon vor allen Achäern schwöre (V. 175), die Briseis nicht berührt zu haben. Öffentlich ist die Beleidigung geschehen; vor allen Achäern soll sie wiedergutgemacht werden. Das ist tatsächlich etwas Neues, und er hat ein Recht, wenn er hinzufügt, daß dann aber auch Achill sein Herz zur Versöhnung neigen und dies dadurch betätigen solle, daß er an dem Mahle, das Agamemnon den Geronten in seinem Zelte geben werde, wieder teilnehme. Dann wendet er sich mit eindringlichen Worten noch an Agamemnon und erklärt, wenn er jetzt in richtiger Weise Achill versöhne, dann werde er auch in Zukunft gerechter einem anderen gegenüber sein. Es sei angemessen, daß einer, der mit Beleidigungen angefangen habe, auch volle Genugtuung leiste.

Die letzten Worte (181—83) klammert Christ in seiner Ausgabe nach dem Vorgange anderer Kritiker ein, wie mir scheint, mit Unrecht. Die ganze Rede des Odysseus will Achill offenbar eine sehr viel vollständigere Genugtuung verschaffen, als sie ihm Agamemnon im 9. B. geboten hat. Die Krönung dieser Genugtuung bilden gerade diese Worte. Offen wird hier Ungerechtigkeit Agamemnon vorgeworfen und seine Verpflichtung betont, Achill vollständig zu versöhnen. Odysseus macht hier gut, was er im ersten Buche versäumt hat; dort hat keiner den König auf sein Unrecht aufmerksam gemacht. Ebensowenig kann ich mit Kammer (Ästh. Komm.[3] S. 327) in den Versen 175/77, in denen Odysseus Agamemnon auffordert, den Eid vor allen Achäern zu schwören, daß er Briseis nicht berührt habe, den Zusatz eines Nachdichters sehen, der „so pikante Dinge" liebte. Agamemnon hat sich zu dem Eide schon im 9. B. bereit erklärt (*I*, 132/34); wenn es hier vor allem Volk geschehen soll, so erhöht das nur die Demütigung Agamemnons und paßt so zur Gesamtlage. Dieser Eid gewinnt freilich erst seine volle Bedeutung durch das, was uns der Dichter später von der Briseis erzählt (s. o. S. 298), und scheint mir geradezu im Hinblick auf diese Worte gedichtet zu sein.

Agamemnon unterwirft sich dem Vorschlage des Odysseus

bedingungslos; von den stolzen Worten, die sein Anerbieten *I* 158/61 schlossen, ist keine Rede mehr. Achilleus aber, von verzehrendem Tatendrang und Rachgefühl getrieben, ist gegen jeden Aufschub und will auch ohne Frühstück kämpfen. Da ergreift Odysseus noch einmal das Wort und belehrt ihn mit der ganzen Überlegenheit eines älteren, erfahreneren Mannes eines Besseren (215—37). Man wundert sich, daß Nestor hier übergangen wird, und würde gern diese zweite Rede von ihm gehalten sehen; auch könnte der Anfang von ihm sein. Aber der Gesamtinhalt ist doch so, daß die Rede besser Odysseus zufällt, der seinen Vorschlag näher begründet.

So muß Achill in den Vorschlag willigen; die Geschenke werden herbeigeschafft, Agamemnon leistet den geforderten Eid, dem alle Achäer schweigend zuhören — es ist Achill die vollste Genugtuung geleistet; er selbst ist versöhnt und bedauert seine Verblendung, der er nun ganz wie vorher Agamemnon alle Schuld zuschiebt. Dann löst er die Versammlung auf, wie er sie auch zusammenberufen hat; die Geschenke werden in sein Zelt gebracht. Hier wirft sich Briseis auf Patroklos Leichnam, was ebenfalls eine nüchterne Kritik scharf getadelt hat, und spricht die klagenden Worte, die uns Aufschluß über ihr früheres Geschick geben (s. o.). Die Könige laden Achill zum Mahle ein; aber er lehnt es ab, früher zu essen oder zu trinken, bis er Patroklos gerächt habe. Er sitzt an der Leiche seines Freundes und klagt bitter um ihn; das Bild seines Vaters tritt vor seine Seele (eine Vorbereitung auf das 24. B.), der um ihn wohl weine und nach ihm verlange.[1]

Zeus hat schließlich Mitleid mit ihm und sendet Athene, damit sie ihn durch Ambrosia für den bevorstehenden Kampf stärke. Dann erst legt Achill Stück für Stück seiner neuen Rüstung an und besteigt den Wagen. Er fordert die Rosse auf, ihn lebend, nicht tot wie Patroklos, zurückzubringen. Da nimmt das Roß Xanthos das Wort, weist die Schuld an

[1] Die folgenden Verse 326—333, in denen Neoptolemos, sein Sohn, erwähnt wird, dürften späterer Zusatz sein, da Achill überall sonst als unvermählt erscheint und dies auch die kurz vorher geschilderte Briseisszene erfordert.

Patroklos' Tode zurück und kündet ihm selbst, wenn auch nicht für heute, seinen nahen Tod an — die zweite Ankündigung; die erste ging von seiner Mutter Thetis aus, die dritte wird vom sterbenden Hektor erfolgen. Übrigens nimmt auch hier der Dichter den Erfolg voraus; wir wissen jetzt schon: heute wird Achill, wie groß auch vorübergehend seine Not ist, noch nicht den Tod finden. Daß die Worte dem edlen Rosse geliehen werden, stimmt zu der Liebe, die der Dichter auch sonst für die Rosse zeigt (s. o. S. 129).

Das zwanzigste Buch (*Y*).

Wir erwarten nun endlich den Angriff Achills; aber noch einmal tritt (vgl. den Anfang des 3. B.) eine Verzögerung ein: Zeus entbietet durch die Themis die Götter zur Versammlung und hebt hier ganz ausdrücklich das im Anfange von *Θ* erlassene Verbot auf; ja er verlangt sogar, daß sich die Götter am Kampfe beteiligen: denn ohne göttliches Eingreifen würde Achill bald Troja einnehmen. Die Götter folgen dem Befehle und nehmen, je nach ihrer den Troern feindlichen oder freundlichen Gesinnung, Stellung ein; es sind 6 auf jeder Seite, aber zweifellos die mächtigeren auf seiten der Griechen, so daß der Ausgang der Schlacht nicht zweifelhaft sein kann. Athene schreit gewaltig, wie schon im 18. B., nicht weniger Ares, Zeus donnert, Poseidon erschüttert so stark die Erde, daß Hades fürchtet, die Erde möchte sich spalten und die Behausung der Unterirdischen sichtbar werden — ein Zusammenstoß der Götter scheint vorbereitet, aber es kommt nicht dazu. Dieser wird erst viel später (21, 385—514) an einer Stelle erzählt, wo man ihn kaum erwartet. Auch hier hat man Störung des ursprünglichen Zusammenhanges angenommen. Entschieden kann die Frage erst werden, wenn der wirkliche Zusammenstoß erfolgt. Hier ist zunächst nur zu bedenken, daß dieser Kampf der Götter untereinander keineswegs durch die Handlung selbst

erfordert, sicher von Zeus nicht gewünscht wird: sie sollen ja nur je, nach Bedürfnis, der einen oder der anderen Partei beistehen, damit nichts „ὑπὲρ μόρον“ geschieht. Sodann erwarten wir nicht einen Kampf der Götter, sondern Taten des Achill; ein Götterkampf würde hier geradezu als arge Störung und Täuschung unserer Erwartung empfunden werden.

Tatsächlich kommt auch der Dichter, nachdem die Götter ihre Stelle eingenommen haben, sofort (V. 75) auf Achill und dessen Hauptzweck: er sucht Hektor. Natürlich darf er diesen nicht zuerst treffen; er soll ja uns in seiner ganzen Größe, die alle Helden überragt, vorgeführt werden; dazu sind wie bei Diomedes, Patroklos usw. auch andere Kämpfe nötig; Hektors Erlegung krönt sie nur. So tritt ihm zuerst ein anderer Held der Troer entgegen, Aineias. Apollo muß ihn zum Kampfe mit Achill bewegen — das ist begreiflich; begreiflich vielleicht auch noch, daß Here für Achill fürchtet, wenn Apollo Aineias beisteht, und deshalb die Götter auffordert, entweder Apollo zurückzutreiben oder Achill beizustehen, obwohl ihre Worte nicht ganz zu der Absicht des Zeus stimmen — aber, als es wirklich zum Kampf zwischen Aineias und Achill kommt, sind alle diese Vorbereitungen vergessen. Mit wenigen einleitenden Worten (V. 156—158) wird der Zusammenstoß beider Heere im ganzen geschildert; dann treten, wie immer bei ähnlichen Schilderungen, zwei Vorkämpfer auf, „bei weitem die besten“, nämlich Aineias, des Anchises Sohn, und der göttliche Achill — als ob von ihnen im vorangehenden gar noch nicht die Rede gewesen sei. Im Kampfe selbst ist von der Ungeduld Achills und seiner maßlosen Wut keine Rede — gemütlich unterhalten sich beide Helden in langer Rede über ihr Geschlecht und ihre Vorzüge; noch schlimmer ist, daß, als Aineias in Not kommt, nicht Apollo ihm beisteht, wie er ihm vor dem Kampfe verheißen hat — sondern Poseidon muß seiner sich annehmen, damit nicht des Dardanos Same gegen Schicksalsbeschluß ganz zugrunde gehe. Ich kenne in der ganzen Ilias keine Stelle, die so wenig mit der vorangehenden Handlung verbunden ist und so wenig in die

augenblickliche Situation paßt: Chryseisepisode, Schiffskatalog, die Dolonie, selbst das dreizehnte Buch, das nur nach rückwärts schlecht verbunden ist, passen unvergleichlich besser in den Zusammenhang als dieses Lied.

Allgemein hat die Kritik, und ich habe wiederholt meine Zustimmung dazu ausgesprochen, in dieser Darstellung (156—352) ein Einzellied gesehen, das hier eingelegt sei. In der Tat finden sich hier alle Züge eines Liedes wieder, ganz wie in der Begegnung zwischen Diomedes und Glaukos im 5. B. oder wie selbst in unserem Hildebrandsliede. Es entsteht nur die Frage: hat es der Dichter selbst eingelegt oder ist es erst später, sei es durch einen Sänger, sei es bei der ersten Rezension, an die jetzige Stelle gelangt? Von entscheidender Bedeutung für diese Frage sind die einleitenden Verse 79—155. Diese weisen auf einen Kampf zwischen Aineias und Achill hin; aber der hier geschilderte entspricht nicht dieser Vorbereitung: Apollo mußte danach Aineias retten, nicht Poseidon. Ferner ist es unhomerisch, daß innerhalb von 100 Versen dieselbe Tatsache zweimal erzählt wird: wie es hier 90—96 und 188—196 mit der Flucht des Aineias vor Achill geschieht (s. z. *A* 396—406 o. S. 160/61). Es ist mir deshalb unverständlich, daß Kammer (Ästh. Komm.[3] S. 334) auch die Vorbereitung dem Verfasser des Einzelliedes gibt. Erhardt dagegen (Ilias S. 392 mit Anm.) schwankt, ob die Einleitung nach dem Einzelliede oder dieses nach der Einleitung dazu gedichtet sei, und entscheidet sich schließlich (in der Anm.) für das erstere. Ich glaube, daß doch mehr für die zweite Möglichkeit spricht, weil ich es für unglaublich halte, daß irgendein Rhapsode so töricht handeln konnte, Apollo dem Aineias seinen Beistand zusagen, aber dies Versprechen später nicht halten zu lassen. Es hat also hier der Dichter, dem der Anfang des Gesanges gehört, in der Tat einen Zweikampf zwischen Aineias und Achill beabsichtigt, aber dieser muß, darin hat Erhardt recht, einen anderen Verlauf genommen haben.

Nun sehen wir, daß im folgenden Apollo Hektor verbietet, Achill entgegenzutreten (375—78) — das paßt zu der ganzen

Anlage der Handlung; Achill darf erst zuletzt Hektor treffen und töten. Trotzdem nimmt Hektor den Kampf mit Achill auf (422 u. ff.), doch ohne Erfolg, da Athene seinen Speerwurf wirkungslos macht. Achill springt auf ihn los — aber Apollo rettet ihn, ähnlich wie vorher Poseidon Aineias gerettet hat. Es liegt die Vermutung nahe, daß ursprünglich hier an Hektors Stelle Aineias mit Achill gekämpft hat, daß daneben ein Dichter der späteren Zeit, in der Aineias' Geschlecht gefeiert wurde, ein Lied zu seinen Ehren gedichtet hat und dieses Lied an unserer Stelle statt des kurzen Zusammenstoßes (429—444) der beiden Helden hier Eingang fand, dafür aber Hektor Achill mit gleichem Erfolg gegenübergestellt wurde. Wir hätten dann hier ein bezeichnendes Beispiel, wie die ganze Ilias aussehen würde, wenn wirklich nur ein Redaktor ohne künstlerisches Verständnis sie hergestellt oder „viele Hände", die nicht im Dienste eines Meisters standen, an dem großen Bau gearbeitet hätten. Das Einzellied ist an sich nicht so schlecht — Fragen wie die Kammers, was inzwischen Achill und Aineias gemacht haben, während die Götter sich unterhielten, sind wie an vielen anderen Stellen unangebracht —, aber es paßt gar nicht in die Umgebung, gar nicht in die Gesamtlage, wie doch z. B. die Dolonie und das 13. B., auch gar nicht zu der Stimmung, in der sich Achill befindet. Es könnte vor der Menis Achills oder nach Hektors Tode eine passende Stelle haben.

Am Schlusse des Gesanges werden eine Reihe troischer Helden aufgezählt, die Achill erschlägt (455—94): er wütet wie das Feuer, das der Wind schürt in den Schluchten eines Gebirges mit viel trockenem Holz. Daran reiht sich ein zweites Gleichnis (495—503), das die Kritik ziemlich allgemein Homer abgesprochen, weil Achill hier zu Wagen erscheint, während er bis dahin als Fußkämpfer geschildert war. Indes er ist zu Wagen ausgezogen; die Flucht der Troer ist allgemein. Warum soll der Dichter ihn nicht auch in dem Wagen die Verfolgung aufnehmen lassen?

Das einundzwanzigste Buch (Φ).

Den Mittelpunkt dieses Buches, das sich eng an das vorangehende anschließt, bildet der Kampf an, in und mit dem Flusse. Es ist ein ungewöhnlich wechselvolles Bild, das der Dichter hier zeichnet. An die normalen Kämpfe in der Ebene hat er den Mauerkampf in *M* und den Kampf um die Schiffe in *N*—*O* geschlossen; daran reiht sich hier nach neuen mannigfachen Kämpfen in der Ebene der Flußkampf. Nur gelegentlich hat der Dichter bisher den Fluß berücksichtigt. Daß er aber die Ebene kennt, ist sicher anzunehmen. Ein heftiger, langdauernder Streit ist darüber ausgebrochen, wie sich der Dichter den Lauf der Flüsse denkt und ob die Lage derselben heute noch dieselbe sei wie vor 2500—3000 Jahren. Ich gehe auf diesen Streit hier nicht ein, da ich der Ansicht bin, daß der Dichter auch die Örtlichkeit ganz nach den Bedürfnissen der Handlung verwendet; wenn z. B. der Dichter die Flüsse beim Ausrücken der beiden Heere nicht erwähnt, so darf man noch nicht ohne weiteres schließen, daß sie nicht zwischen der Stadt oder dem Lager fließen. Hier, wo er einen Flußkampf schildern will, erwähnt er auch ausführlicher die beiden Flüsse,[1] an denen sich die Handlung abspielt.

Achill bedrängt die Troer so ungestüm, daß nur ein Teil durch die Furt gelangt und der Stadt zuflieht; die anderen stürzen sich in die hochstrudelnden Wogen. Ihnen dringt Achill nach, sobald er von der Verfolgung der ersteren zurückgekehrt ist, und mordet so gewaltig, nur mit dem Schwerte bewaffnet, unter ihnen, daß die Wogen sich rot färben. Nachdem er seinen Arm ermüdet hat, nimmt er zwölf Jünglinge der Troer gefangen, bindet sie und übergibt sie seinen Gefährten; sie sollen, wie er in Σ gedroht hat, auf dem Scheiterhaufen des Patroklos neben anderen Opfern „geschlachtet" werden. Nach dieser allgemeinen Schilderung kommt der

---

[1] Über ihre Lage nach der Vorstellung des Dichters in diesem Gesange handelt am überzeugendsten Obst, Der Skamander-Xanthos, Klio 1902, H. 2. S. 220—228; vgl. auch JB 1907 S. 284/85 u. 1909 S. 190.

Dichter wie immer zu Einzelbildern. Es folgt zunächst (V. 34—138) die Begegnung des Priamossohnes Lykaon mit Achill; scharf wird hier der Gegensatz von Achills Milde vor Patroklos Fall und seiner Grausamkeit nach dessen Tode hervorgehoben. Wie schön und ergreifend inmitten des wilden Kriegsgetümmels diese Szene — ein Gegenbild der Begegnung zwischen Glaukos und Diomedes in *E* — ausgeführt ist, dafür gibt es keinen besseren Beweis, als daß Schiller in der Jungfrau von Orleans eine Nachbildung versucht hat.

Zum Schluß reizt Achill durch seine höhnenden Worte den Flußgott (130—135), so daß dieser „noch mehr" ergrimmt — wir erwarten schon jetzt sein Eingreifen zugunsten der Troer; es folgt aber der Zusammenstoß zwischen Achill und Asteropaios (129—210). Auch diese Szene hat die Kritik fast einmütig als späteren Zusatz verurteilt. Es unterliegt auch keinem Zweifel, daß sowohl ihre äußere Verknüpfung mit der Haupthandlung Schwierigkeiten macht, wie auch, daß sie ihrem Inhalte nach nicht recht in den Rahmen der Handlung paßt. Es dürfte sich also hier auch um ein an sich untadeliges Einzellied handeln, vergleichbar dem Aineiasliede im vorigen Buche, vielleicht von demselben Verfasser, da wenigstens die Genealogien auf dieselbe Quelle hinweisen. Es ähnelt diesem Liede auch darin, daß Xanthos hier dem Asteropaios Mut macht, später aber nichts zu seiner Rettung tut, wie vorher Apollo bei Aineias. Ich halte es auch kaum für wahrscheinlich, daß der Dichter selbst die als Einzellied gedichtete Szene später eingelegt hat, da es in unmittelbarer Nähe zuviel Wiederholungen bringt. Denn wie am Ende der Lykaonszene reizt auch hier wieder Achill durch seine übermütigen Worte und seine Handlung den Flußgott (192—199).

Dagegen kann ich nicht zugeben, daß auch die folgenden Verse 212—232 arge Widersprüche enthalten. Diese kann nur der herausfinden, der in den Worten des Flußgottes eine B i t t e sieht. Aber der klare Wortlaut kann gar nicht anders als ein B e f e h l, eine D r o h u n g aufgefaßt werden. Achill selbst gebraucht davon den Ausdruck: ὡς σὺ κελεύεις (223); ja er verspricht ihm auch, nicht mehr die Troer im

Flußbett zu töten, fügt aber sofort hinzu, daß er nicht aufhören werde, sie weiter zu verfolgen, natürlich in der Ebene, bis er sie nach Troja zurückgedrängt und Hektor „versucht“ habe. Nach diesen Worten stürmt er wieder auf die Troer ein, offenbar auf die in der Ebene fliehenden. Da wendet sich der Flußgott an Apollo und mahnt ihn an seine Pflicht, die Troer nach dem Ratschluß des Zeus (20, 24 u. f.) zu schirmen, und bereitet so die Szene vor, die 545 u. f. weiter ausgeführt wird. Wenn dabei Apollo in der Nähe gedacht wird, ohne daß der Dichter angibt, wie er in die Nähe gekommen sei, so entspricht das der Technik, die wir überall in der Ilias beobachten (vgl. z. B. Menelaos und Pandaros im 4. B. o. S. 196).

Das Eingreifen Apollos erfolgt aber hier noch nicht, weil der Dichter den Kampf mit dem Flußgotte einführen wollte. Zu diesem Zwecke muß Achill im Kampfeseifer die Warnung des Flußgottes und sein gegebenes Versprechen ebenso übertreten, wie Patroklos die Vorschrift Achills. Wie soll dies ein unerträglicher Widerspruch sein? Dies kommt nicht nur in der Dichtung sondern auch in der Wirklichkeit oft genug vor. Zweifeln allein kann man, ob nach V. 232 ein Vers ausgefallen ist, in dem Apollo seine Bereitwilligkeit zu helfen, wenn es not sei, aussprach. Denn der Subjektswechsel in 233 ἦ, καὶ Ἀχιλλεύς ist, wenn auch nicht ohne Beispiel, doch selten.

Nun beginnt eine großartige Schilderung von dem Wüten des Flußgottes, der Achill bald in solche Not bringt, daß er am Leben verzagt und sich wünscht, lieber von Hektor erschlagen zu werden als hier so ruhmlos in den Wellen zugrunde zu gehen. Wenn er dabei nicht sich und seinem Ungestüm die Schuld an seiner verzweifelten Lage gibt, sondern seiner Mutter, die ihn durch eine unwahre Vorhersage seines Todes getäuscht habe, so entspricht dies nur der überall beobachteten Gewohnheit der Helden, alle Schuld auf die Götter zu schieben. In seiner Not kommen ihm die Götter zu Hilfe; das ist natürlich, aber die Form ist auffällig; denn hier allein in den homerischen Gedichten kommen zwei Götter zugleich (Poseidon

und Athene) einem Sterblichen zu Hilfe.[1] Indes Achill nimmt eine Sonderstellung auch sonst ein, und beide haben auch verschiedene Aufgaben: Poseidon beruhigt ihn (und uns) über den Ausgang; er werde nicht im Flusse untergehen, sondern die Troer in die Stadt zurückdrängen und Hektor töten; Athene aber stärkt ihm die Glieder, damit bei der furchtbaren Anstrengung seine Kniee nicht ermatten. Diese Stärkung ist notwendig; denn Xanthos ruft noch den Simoeis zu Hilfe, und beide bedrängen nun Achill so gewaltig, daß selbst Here für ihn fürchtet. Sie ruft ihren Sohn Hephäst zu Hilfe und trägt ihm auf, alle Bäume in Brand zu stecken und mit Hilfe der Stürme das Feuer gewaltig anzufachen, um dadurch den Flußgott zum Rückzug zu veranlassen.

Diese Erfindung erscheint uns verwunderlich, da bei uns gerade das Wasser das Feuer dämpft; wer aber die sengende Glut des Südens kennt, dem konnte sehr wohl das Feuer mächtiger als das Wasser erscheinen. Jedenfalls kann ich in dieser Erfindung keinen Grund sehen, den zweiten Teil dieses Kampfes dem Dichter abzusprechen. Denn der Fluß mußte doch einmal wieder in seine Ufer zurückgedrängt werden, wenn die Schlacht weiter gehen sollte. Ein Mittel dazu mußte der Dichter ersinnen; wir können es auffallend finden; das beweist noch nicht, daß es der Dichter nicht angewendet hat. Durchaus homerisch sind übrigens die Gedanken, welche die Götter bei dieser Gelegenheit aussprechen. Wie Xanthos (359/60) erklärt, daß er der Troer wegen, möge Achill sie verfolgen, wie er wolle, nicht mit einem Gotte kämpfen wolle, so fordert auch Here zum Schluß Hephäst auf einzuhalten; denn es gezieme sich nicht, einen unsterblichen Gott so der Menschen wegen zu plagen (*στυφελίζειν* V. 380). Es ist derselbe Gedanke, den Hephäst selbst am Schlusse von *A* zu seiner Mutter ausgesprochen, den sie selbst *Θ* 428 zu Athene, diese aber *O* 140/41 zu Ares geäußert hat.

An den Kampf der beiden Götter (Hephäst und Xanthos) reiht sich ganz unvermittelt (V. 385 u. ff.) der Streit der

[1] V. 290 verwarf des Inhaltes wegen schon Aristarch.

übrigen Troja freundlichen und feindlichen Götter an. Diesen hat die neuere Kritik fast einstimmig Homer abgesprochen.[1] Ich habe selbst wiederholt (zuletzt JB 1906 S. 251) diesen Götterkampf als des großen Dichters unwürdig bezeichnet. Dies ist indes ein rein subjektives Urteil. Wichtiger ist, daß er ganz unbegründet eintritt, ja der Absicht des Zeus (s. o. S. 302) widerspricht; noch wichtiger ist, daß er der eben wieder ausgesprochenen Absicht der Götter, sich der Sterblichen wegen nicht selbst Plagen zu bereiten, zuwiderläuft.

So klar dies alles ist, so unbegreiflich ist es, wie diese ganze Szene in die Dichtung hineingekommen ist; ja wir haben hier, anders als bei *K*, auch nicht die geringste Spur, daß es eine Ilias ohne diese Szene gegeben oder daß die Alten daran anderen als moralischen Anstoß genommen hätten. Dies muß uns vorsichtig im Absprechen machen und zwar um so mehr, wenn wir bedenken, daß auf drei Tragödien ein Satyrspiel folgte, in dem auch Helden und Götter in ganz anderem Gewande erschienen. Ein Satyrspiel, eine Burleske ist auch zweifellos diese Szene. Daß Anfänge dazu auch sonst in den homerischen Gedichten sich finden, hat Nestle (s. o. S. 168) gut nachgewiesen. Deshalb dürfte es schwer sein, zu entscheiden, ob der Dichter selbst schon die Szene später nachgetragen hat, dem Geschmacke seiner Hörer Rechnung tragend, oder ob erst ein Rhapsode sie gedichtet und damit solchen Anklang gefunden hat, daß auch andere sie willig aufnahmen.

Für den Dichter als Verfasser spricht die Bemerkung, mit der Apollo den Kampf mit Poseidon ablehnt, nämlich daß sie nicht der hinfälligen Sterblichen wegen miteinander kämpfen wollten (463/65), die durchaus der oben berührten Auffassung entspricht. Es kommt dazu ein rein technischer Grund: die Szene leitet uns, ganz wie die des 11. B. im Zelte des Nestor, ab vom Schlachtfelde und der Flucht der Troer nach der Stadt. Auch der Übergang auf das Schlachtfeld ist ganz ähnlich, wie am Anfange von *M* nach jener

---

[1] Meines Wissens hat sie nur W. Grimm, Ilias[2] S. 400—402 nicht ohne Geschick verteidigt.

Szene. Apollo begibt sich nach Troja, um die Mauern zu schirmen; Priamos aber läßt die Tore weit öffnen, um die Flüchtlinge aufzunehmen. Damit der Rückzug hinter die bergenden Mauern leichter sich vollziehe, reizt Apollo Agenor, des Antenor Sohn, zum Kampf mit Achill, rettet ihn in der Not, nimmt selbst seine Gestalt an und flieht vor Achill her so geschickt, daß dieser von der Verfolgung der übrigen abgelenkt wird, um diesen Gegner zu töten. So gewinnen die übrigen Zeit, sich in die Stadt zu retten. Als dieser Zweck erreicht ist, gibt sich Apollo unter höhnenden Worten Achill zu erkennen.

Das zweiundzwanzigste Buch (X).

Endlich kommt es zu der längst erwarteten Entscheidung. Hektor ist, während die übrigen sich in die Stadt flüchteten, vor den Toren geblieben, um Achill zu bestehen. Mit nüchternem Verstande betrachtet, ist dieser Entschluß sinnlos. Er mußte sich wie die anderen zurückziehen und nur von den sicheren Mauern herab die Stadt verteidigen. Schon den Entschluß (18, 243—313), in der Ebene zu bleiben, nachdem Achill wieder erstanden war, führte der Dichter auf die Einwirkung der Athene zurück, die der Troer Sinn verwirrte. Der Kampf vollends hat gezeigt, daß nichts Achill widerstehen kann. Hektor selbst ist von Apollo gewarnt worden, Achill entgegenzutreten (21, 375/78); kurz, sein Bleiben vor den Toren ist nicht durch die wirklichen Verhältnisse gerechtfertigt, sondern allein durch dichterische Gründe: nur so ist die großartige Szene möglich geworden, die jetzt alle Kämpfe in der Ilias krönt, die beiden HauptIhelden im Anblick beider Heere einander gegenüberstellt. Wer so künstlich komponiert, ist allerdings kein Volksdichter mehr, aber auch kein „Flickpoet", sondern ein großer Dichter, der sich der Wirkung seiner Kunst voll bewußt ist.

Die Szene ist vorbereitet durch die oben angeführte im 18. B. Denn dort hat sich Hektor, als er den klugen Rat

des Polydamas mit Entrüstung zurückwies, stolz vermessen, daß er Achill bestehen wolle. Nun gebietet ihm die Ehre, hier standzuhalten und zu versuchen, ob er den Feind erlegt, oder lieber zu fallen als in die Stadt zurückzukehren, ohne sein Versprechen erfüllt zu haben. Nicht die eindringlichen Bitten seines greisen Vaters (s. o. S. 32 u. f.), nicht die scharfen Klagen seiner Mutter, die das schreckliche Los, das ihm droht, voraussieht, können ihn bestimmen, sich hinter die schützenden Mauern zu retten; wohl aber erschüttern sie seinen Mut und bereiten seine Flucht vor, als endlich Achill naht.[1] Und wie furchtbar schildert der Dichter auch diesen Gegner! Eine Fülle von Gleichnissen veranschaulicht sein Herannahen von dem Augenblicke an, wo Apollo mit höhnenden Worten ihn verlassen hat: er eilt wie ein Roß, das im Wettrennen Preise einbringt, seinem Ziele zu; seine Waffen glänzen wie der Sirius zur Herbstzeit, und er naht Hektor, gewaltig wie der Kriegsgott, die Lanze auf der Schulter, und der Panzer funkelt wie das Feuer oder der Strahl der aufgehenden Sonne.

Hektor erfaßt Furcht, und er flieht; wieder geben uns Gleichnisse, nicht erzählende Worte des Dichters, ein Bild von diesem Jagen, bei dem es sich nicht um einen geringen Preis handelt, sondern um die Seele Hektors. Am vollendetsten aber zeigt sich die Kunst des Dichters darin, daß er uns mitten in diese aufregende Szene hinein ein Bild friedlichsten Lebens zeichnet: er erwähnt bei der Flucht jene Stelle bei Troja, wo zwei Quellen fließen, eine mit warmem, eine mit kaltem Wasser, und schildert uns die Gattinnen und Töchter der Troer, die hier in Friedenszeiten waschen. Wir vergessen bei dieser Angabe für einen Augenblick den furchtbaren Ernst der Lage wie kurz vorher bei Hektors Worten in seinem Selbstgespräch (125—130), daß es sich jetzt nicht um ein trauliches Gespräch zwischen Jüngling und Jungfrau über gewöhnliche Dinge handle. So kann nur ein Dichter schaffen, der frei über seinem Stoff steht, frei auch über menschlichen Leidenschaften.

---

[1] Vgl. Finsler, Homer, S. 97, dessen Analyse gerade dieser Szene meisterhaft ist.

Neben den Gleichnissen und dieser Schilderung bieten noch zwei olympische Szenen Ruhepunkte für unsere Aufregung: 1. V. 165—187. Alle Götter schauen Hektors Flucht zu, und Zeus überlegt, ob er ihn nicht retten solle. Diese Teilnahme des höchsten Gottes für den Helden, den er stets begünstigt hat, ist natürlich; sie erinnert an *Π* 431—461, wo Zeus Mitleid mit seinem Sohne Sarpedon hat. Wie dort Here, so weist hier Athene das Mitleid als schädlich zurück — und Zeus gibt nach. Man hat diese Szene wegen ihrer Kürze getadelt und sie deshalb als späteren Zusatz betrachtet. Doch reicht dieser Grund wohl nicht aus, sie dem Dichter abzusprechen. Großartiger freilich ist die 2. Szene: V. 207—212. Unmittelbar vor der letzten Entscheidung, als der vierte Umlauf um die Stadt beginnt, ergreift Zeus die Schicksalswage, ein altes Motiv, und legt die beiden Todeslose Achills und Hektors hinein — und es sinkt das Los Hektors in den Hades. Da verläßt ihn Apollo, und gleichzeitig tritt auch Athene an Achill heran, um ihm zu versichern, daß Hektor ihm nun verfallen sei. Er solle stehen bleiben und Kräfte sammeln; sie wolle auch Hektor zum Stehen bringen. Achill folgt freudig ihrem Rat und macht, auf seine Lanze gestützt, Halt. Athene aber begibt sich in des Deiphobos Gestalt zu Hektor, redet ihn mit traulichen Worten an und verspricht ihm Hilfe. Hektor, erfreut über diese Bruderliebe, geht bereitwillig auf den Vorschlag, Achill gemeinsam zu bekämpfen, ein und erkennt erst später den Betrug. Dieser Betrug ist wohl das furchtbarste, was ein Gott gegenüber einem Sterblichen sich erlaubt hat. Finsler hat besonders daraus auf einen dumpfen Pessimismus des Dichters geschlossen, der die Ohnmacht des Menschen gegenüber den Göttern, und zwar niedrig gesinnter Götter, anerkennt. Ich halte auch diese Stelle nicht für ausreichend, um diese Meinung zu begründen. Denn es liegt doch hier wie überall in der Ilias: wo nach menschlicher Berechnung die Handlung nicht weiter gehen kann, setzt der Dichter die Götter in Bewegung. Wie in *A* Athene Achill zurückhält, das Schwert zu gebrauchen, so bringt sie hier Hektor, der sonst niemals

aufhören könnte zu fliehen, bis er zusammenbräche, zum Stehen, damit der offene Kampf zwischen den beiden Helden stattfinden kann. Eine den Troern freundliche Gottheit konnte dies nicht tun, da ihm diese dann auch weiter hätte beistehen müssen. So blieb nur eine feindliche übrig. Diese aber konnte nur durch eine List den Helden täuschen. So zwang mehr das Bedürfnis der Handlung als unwürdiger Pessimismus den Dichter zu dieser für unser Gefühl empörenden Szene, empörend gerade durch den Kontrast zwischen menschlichem Vertrauen und göttlicher Falschheit.[1] Es spricht nicht von Achtung für die Götter, wenn sie der Dichter so zu schildern gewagt hat.

Hektor tritt nun Achill entgegen, macht aber, bevor es zum Kampfe kommt, den Vorschlag, daß der Sieger den Leichnam des Gegners den Seinigen ausliefern solle. Achill lehnt ihn schroff ab und schleudert dann seine Lanze. Hektor meidet sie geschickt und wird unmittelbar vor seinem Falle, wie oft ein tragischer Held, noch einmal mit froher Lebenszuversicht erfüllt, aus der ihn aber bald der entdeckte Betrug Athenes reißt. Sie hat Achill die Lanze zurückgegeben, während seine eigene an Achills Schilde machtlos abgeprallt ist. Er erkennt nun sein Schicksal, will aber nicht ruhmlos sterben, sondern geht mit gezücktem Schwerte auf den Gegner los; aber dessen Lanze durchbohrt ihm den Hals. Sterbend wiederholt er seine schon vor dem Kampfe ausgesprochene Bitte und stellt reiches Lösegeld in Aussicht — ein Hinweis auf das 24. B. — Aber Achill lehnt grausam seine Bitte ab und droht, seinen Leichnam den Hunden zum Fraß zu geben. Da überläßt der sterbende Held den Göttern die Rache und kündigt Achill zugleich seinen nahen Tod an. Auf Achill machen diese Worte keinen Eindruck, da er sein Geschick ja schon kennt.

Er zieht seine Lanze aus dem Toten heraus — und nun erst kommen die anderen Griechen herzu, staunen den Toten

---

[1] Ähnlich denkt Kammer, Ästh. Komm.[3] S. 348, vgl. auch oben S. 123 und 194.

an und stoßen mit scherzenden Worten ihre Lanzen in seine entblößte Brust.[1]

Nachdem der gefährlichste Feind erschlagen ist, lag der Gedanke nahe, die Bestürzung der Feinde zu einem Sturme auf die Stadt zu benützen. Aber die Erstürmung der Stadt zu schildern, lag nicht in der Absicht des Dichters. Er hat dieser Erwartung an verschiedenen Stellen vorgebeugt, nicht nur da, wo er Achills Tod ankündigt (18, 96; 19, 409—417), sondern auch im Anfange des 20. B., wo Zeus die Götter veranlaßt, am Kampfe teilzunehmen, damit nicht Achill an diesem Tage gegen das Geschick Troja zerstöre. Deshalb läßt der Dichter hier zwar Achill den Gedanken aussprechen,[2] daß man zum Sturme vorrücken solle, im nächsten Augenblick aber ihn zurücknehmen; denn Patroklos sei noch unbegraben; ihm müsse man erst die nötigen Ehren erweisen, ehe man an weiteres denke. Alle gehen gern auf diesen Vorschlag ein und kehren froh den Siegesgesang singend in das Lager zurück.

Achill mißhandelt den Toten so, daß selbst der Dichter dieses Verfahren ἀεικής (395) nennt: er durchbohrt seine Knöchel, zieht einen Riemen durch und schleift so den für sein Vaterland in tapferem Kampfe gefallenen Helden am Wagen dahin. Damit erreicht diese Szene (404) äußerlich einen Abschluß.

Nun erst geht der Dichter zu den Troern über, die auf der Mauer dem furchtbaren Schauspiele zusehen. Wie bei Schlachtbeschreibungen der Dichter zuerst mit wenigen Worten

---

[1] Hierin sieht Finsler (Homer S. 102) ein Zeichen „unsäglicher, in der Ilias sonst unerhörter Roheit". Ich glaube, daß auch hierüber Kammer a. a. O. S. 349 richtiger urteilt, wenn er schreibt: „Wenn sie ihn mit ihren Lanzen verwunden, so spricht sich hierin nicht (sowohl) barbarische Roheit aus als kindlich naive Freude, dem jetzt so stillen Manne mit Waffen nahen zu können." Diesen Sinn ergeben vor allem die Worte, welche sie V. 373/74 aussprechen.

[2] Auch dies ist echt homerisch, daß einer der handelnden Personen das ausspricht, was die natürliche Handlung erfordert, der Dichter aber aus Gründen der Komposition nicht ausführen kann; aber nicht überall ist es so gut wie hier gelungen, die von Dichter gewollte Handlung zu begründen; vgl. Anh. 6.

ein Gesamtbild gibt, so schildert er auch hier zunächst kurz den Eindruck der entsetzlichen Tat auf das ganze Volk: ein Klagen erhob sich, als wenn ganz Ilion in Flammen aufgegangen wäre. Dann erst geht er zu Einzelbildern über. Der Vater Priamos wird vorgeführt, sich in maßlosem Schmerz die Haare raufend und verlangend, zu dem grausamen Feinde hinauszugehen und ihn um die Rückgabe des Sohnes zu bitten — eine zweite Vorbereitung auf das 24. B. — Dann klagt die Mutter, hier maßvoller als vor dem Kampfe. Sie denkt jetzt nur daran, daß dieser Sohn stets ihr Stolz und ihre Freude gewesen, solange er lebte. Darauf wendet sich der Dichter zu Andromache, die vorher nicht aufgetreten ist. Sie weiß noch nichts vom Tode ihres Gemahls, da sie mit weiblichen Arbeiten beschäftigt zu Hause geblieben ist; sie gibt den Mägden gerade Befehl, für den aus der Schlacht zurückkehrenden Hektor ein Bad zu bereiten: da dringt das Wehgeschrei vom Turme zu ihr. Sofort ahnt sie, daß es Hektor betrifft, und einer Mänade gleich stürmt sie aus dem Hause auf den Turm der Mauer und sieht das Entsetzliche. Da bedeckt schwarze Nacht ihre Augen; sie reißt den Schleier — in drei Versen erzählt, selbst in diesem Augenblick, der Dichter seine Geschichte — herunter und fällt ohnmächtig in die Arme der Schwägerin. Als sie wieder zu sich gekommen, klagt sie in rührenden, aber bezeichnenden Worten ihr und ihres kleinen Sohnes Leid und verspricht, Hektor zu Ehren alle kostbaren Gewänder, die er doch nicht mehr tragen könne, zu verbrennen. Sie zeigt hier genau dieselbe Frauennatur wie im 6. B. — Denn auch dort, wo sie Hektor vom Kampfe zurückzuhalten versucht, ist ihr erster wie ihr letzter Gedanke (V. 407/8 u. 431/32) das Schicksal, das ihren kleinen Sohn und sie selbst erwartet, wenn seine ungestüme Kraft ihn zugrunde gerichtet habe.[1]

Damit schließt der Gesang, der wie wenige eine packende Schilderung menschlicher Leidenschaften und furchtbarer Tragik

---

[1] Vgl. noch Il. 18, 301/2, wo die gefangenen Frauen mit der Briseis klagen, *Πάτροκλον πρόφασιν, σφῶν δ' αὐτῶν κήδε' ἑκάστη*, und dazu die Worte unseres Schiller im „Siegesfest“: „Weinend um das eigene Leiden bei des Reiches Untergang.“

enthält. Nur ein gottbegnadeter Dichter konnte so tief in die Menschenbrust greifen, so rührend Menschenleid, das Los des Besiegten und als Gegensatz den Übermut hartherziger Sieger, zum Ausdruck bringen. Mit unvergleichlicher Kunst ist auch die ganze Handlung aufgebaut: „Nachdem der Dichter das Kämpferpaar isoliert hat, beginnt die eigentliche Handlung mit den drei Reden des Priamos, der Hekabe und Hektors. Ihr Resultat ist dessen Flucht und Verfolgung. Dann steht im Scheitelpunkt die Wägung der Todeslose durch Zeus, nach dieser, der Flucht entsprechend, der Zweikampf. Den Schluß bildet, wieder in drei Reden (des Priamos, der Hekabe und der Andromache), die Klage um Hektor. Beide Redegruppen sind so gehalten, daß je die dritte von den beiden ersten abgesondert und in sich einheitlich gebildet ist“ (Finsler S. 104). Im einzelnen sei noch darauf aufmerksam gemacht, wie geschickt der Dichter vor dem Kampfe (V. 4/5), während der Flucht (205/6) und nach dem Kampfe (369/75) alle Griechen zu Teilnehmern des gewaltigen Schauspiels macht, durch die beiden Hauptkämpfer aber so unsere Aufmerksamkeit fesselt, daß wir nicht weiter als nötig an die anderen Griechen denken.

Der Tod Hektors durch Achill mag lange vor dem Dichter im Liede besungen worden sein; der Held mag an anderer Stelle gefallen sein, z. B. nach 8, 476 *στείνει ἐν αἰνοτάτῃ περὶ Πατρόκλοιο πεσόντος*, oder auf der Flucht, abgeschnitten von den Seinigen, wie Andromache 22, 456/57 fürchtet, oder auch als *πρόμαχος* vor dem Skäischen Tore, wohin er sich allein aus der Stadt hinausgewagt hatte, vgl. 9, 353/54. Aber was auch immer für „Motive“ dem Dichter vorgelegen haben, diese Darstellung erweist sich als völlig einheitliche, großartige Schöpfung, die wirklich nur eine kleinliche Kritik nüchternster Prosa zerpflücken kann.

Das dreiundzwanzigste Buch (Ψ).

Das Ziel der Ilias, das der Dichter im Proömium ankündigt, ist erreicht: der Zorn Achills und seine traurigen Folgen sind uns vor Augen geführt. Die Dichtung könnte hier endigen; aber sie würde mit einem argen Mißklang schließen. Der Held, dem unsere ganze Teilnahme gilt, den Zeus wie keinen zweiten liebt, der Held, der „für seine Hausaltäre kämpfend ein Beschirmer fiel“, er ist der Mißhandlung seines Todfeindes preisgegeben; er gerade soll das Geschick erleiden, das allen Helden des homerischen Zeitalters als das furchtbarste erscheint? Der Dichter kennt mildere Sitten. Er hat im 7. B. die Bestattung der gefallenen Krieger als Pflicht anerkannt, er hat auch einem hervorragenden Fürsten, Sarpedon, der tot in die Hände der Feinde fiel, eine ehrenvolle Bestattung gesichert (16, 678—83). Sollte er sie Hektor mißgönnen? Dies ist um so weniger zu glauben, als er vorher schon (22, 337—43 u. 416—23 s. o. S. 314) ähnlich wie bei Sarpedon den Weg zu einer friedlichen Lösung gezeigt hat: der Mörder soll um hohes Lösegeld die Leiche dem greisen Vater herausgeben. Mit dieser Aussicht ist tatsächlich das Thema zum letzten Gesange gegeben.

Aber es ist klar, daß, wenn Achills Todfeinde, Hektor, eine ehrenvolle Bestattung zuteil werden soll, dann sein bester Freund, Patroklos, eine noch viel glänzendere erhalten muß. Auch diese ist in den vorangehenden Gesängen schon wiederholt vorbereitet. Achill verspricht 18, 334 u. ff. dem Patroklos eine feierliche Bestattung und nennt dabei schon die Opfer, die geschlachtet werden sollen; 21, 26/28 nimmt er auch wirklich, wie dort versprochen, zwölf vornehme troische Jünglinge gefangen; 22, 385 u. ff. aber unterläßt er den durch die Sachlage gebotenen Sturm auf die Mauern Trojas, weil er vorher erst Patroklos bestatten will; selbst 19, 23—39 weist darauf hin, da Thetis hier den Leichnam Hektors vor Verwesung schützen will.

So ist auch das 23. B. sorgfältig vorbereitet, und es ist schwer verständlich, weshalb erst ein „Nachdichter“ es geschaffen

haben soll, da es der Dichter selbst ganz offenbar in Aussicht genommen und auch mit großer Kunst ausgeführt hat. Man bringe nicht sachliche Bedenken. Was wissen wir darüber, wann zum erstenmal Leichenspiele veranstaltet wurden? Erwähnt wird nicht selten in der Ilias das „Kampfpreise" einbringende Roß (*I*, 124, 266; *Λ* 699; *X* 22, 162), auch *ἀέθλια ἃ ποσσὶν γίγνεται* *X* 160; auf eine Leichenfeier zu Ehren des im Kampfe gefallenen (*δεδουπότος*) Ödipus weist hin *Ψ* 679/80.

Sehen wir uns nun die Ausführung an. Die Feier umfaßt drei Teile: 1. die Klage der Myrmidonen um Patroklos und im Anschluß daran den Leichenschmaus (1—56); 2. die feierliche Verbrennung des Patroklos in Gegenwart aller Achäer (110—225); 3. die Festspiele zu Ehren des Toten (257—897). Die erste Feier erfolgt noch am Abend des Schlachttages, an welchem Hektor erlegt ist, die zweite füllt den ganzen nächsten Tag aus, die dritte erfordert wieder einen vollen Tag.

Aber auch die Nächte läßt der Dichter, der einen horror vacui hat, nicht ohne Handlung. In der ersten (59—108) erscheint Patroklos im Traume dem Achill, der sich abgesondert von den übrigen am Strande des Meeres gelagert hat, und fordert ihn auf, ihn sobald wie möglich zu bestatten, da sonst seine Seele nicht in den Hades gehen könne. Dann nimmt er feierlich und für immer von ihm Abschied mit der Bitte, daß, wie sie zusammengelebt hätten, so auch ein Hügel ihre Gebeine vereinigen möge. Denn auch Achill werde hier fallen. Dieser verspricht es und will den Freund noch einmal umarmen, vermag ihn aber nicht zu fassen; die Seele geht unter die Erde wie Rauch. Da springt Achill staunend auf aus dem Schlafe und spricht seine Verwunderung aus, daß auch im Hades noch Leben sein solle. Offenbar ist dies eine Vorstellung, die den homerischen Menschen fremd ist und die der Dichter auch nur als „Traumerscheinung" hat gelten lassen.[1]

[1] Deshalb aber die V. 71—74 mit Kammer (S. 356[3]) und anderen Kritikern ganz zu verwerfen, liegt kein Grund vor. Der Dichter greift

Die Bedeutung der ganzen Szene hat Finsler (S. 105) richtig erkannt: Die beiden Freunde sind im 16. B. ohne eigentlichen Abschied auseinandergegangen; der Dichter holt diesen hier nach in ergreifender Weise. Patroklos verlangt nach einem letzten Handschlag von dem Freunde, mit dem er aufgewachsen ist und oft Rates gepflegt hat.

Die zweite Nacht (218—225), die der Verbrennung des Patroklos folgt, geht Achill allein um den Scheiterhaufen und spendet Wein aus goldener Schale und ruft die Seele des Patroklos. Erst am Morgen ist der Scheiterhaufen niedergebrannt, und Achill genießt, abgesondert von den übrigen, einen Augenblick den süßen Schlaf. Aber schon versammeln sich die Griechen um Agamemnon, ihr Lärm weckt Achill auf, und er trifft, der Mahnung des Patroklos folgend, seine Anordnungen. Die Gebeine des Patroklos werden in goldener Urne gesammelt und zunächst in einem kleinen Hügel beigesetzt, bis sie später mit denen Achills unter einem großen Hügel geborgen werden sollen.

Eingeschoben in die Leichenfeier sind zwei kleinere Szenen. Nach der Drohung Achills (182/83), daß er Hektor nicht mit verbrennen werde (wie die 12 troischen Jünglinge), sondern ihn den Hunden zum Fraß geben wolle, beruhigt uns der Dichter über sein Schicksal: die Hunde wehrt Aphrodite ab; sie salbt ihn auch mit duftendem, ambrosischem Öle, das eine Verletzung seiner Haut verhindern soll, während Apollo durch eine Wolke ihn vor den Strahlen der Sonne schützt. Es ist eine recht müßige Frage, warum das erst so spät geschieht, warum gerade Aphrodite dies tut, u. a. Nur eine unverständige Kritik kann aus solchen Gründen die Szene einem Interpolator geben. Es ist vielmehr echt homerisch, uns in dieser Weise über den Ausgang zu beruhigen und gleichzeitig die folgende Handlung anzudeuten. Denn dieser Schutz hatte doch nur einen Zweck, wenn die Leiche schließlich noch zurückgegeben wird. Natürlich konnte dieser Schutz schon früher

---

auf ältere Vorstellungen (vgl. E. Rohde) zurück, um die Szene möglich zu machen.

erwähnt sein; hier aber hat sich dem Dichter erst eine passende Gelegenheit geboten. Wenn der Dichter Aphrodite zu diesem Zwecke bemüht hat, so genügt es, daß sie eine den Troern freundliche Göttin war. Natürlich hätte er auch Iris im Auftrage des Zeus verwenden können; aber diese brauchte er für die unmittelbar sich daran schließende Szene.

Das Feuer brennt nämlich schlecht (192 u. ff.); da bittet Achill den Boreas und Zephyros zu Hilfe zu kommen und verspricht ihnen reiche Opfer. Iris, „hier wieder wie im 3. B. Botin des Dichters", überbringt das Gebet den Winden. Diesen Gang benützt der Dichter zu einer gar lieblichen Schilderung, die uns für einen Augenblick die ganze traurige Stimmung vergessen läßt. Denn aufheiternd wirkt der Kontrast zwischen der plumpen Freundlichkeit der wilden Gesellen, die Iris zum Bleiben einladen, und der zierlichen, etwas schnippischen Ablehnung der Göttin, die sich nicht scheut, um loszukommen, zu einer Ausrede, dem ersten Beispiel einer „Gesellschaftslüge", ihre Zuflucht zu nehmen. Denn natürlich sind die Götter nicht bei den Aithiopen, wie sie vorgibt („*ψεῦδος*" sagt mit Recht der Scholiast). Obwohl dies ganz klar ist, hat man selbst dieses anmutige Kleinbild verdächtigt.[1]

An die eigentliche Leichenfeier reihen sich (von V. 257) die Festspiele zu Ehren des Toten. Der Anschluß ist „locker", aber nicht so fehlerhaft, wie man gewöhnlich annimmt. Nach der Aufschüttung des Hügels entfernt sich das Volk (*πάλιν κίον*); das Bild ist wie gewöhnlich zu Ende geführt, ehe das nächste begonnen wird. Achill aber hält sie zurück, ganz wie im 2. B. Odysseus die zu den Schiffen geflohenen Achäer, und zwar alle Griechen. Denn unverständlich ist mir der Einwand, daß zuletzt nur die Myrmidonen und die Fürsten der übrigen Achäer anwesend waren. Ausdrücklich hat der Dichter (V. 233) gesagt, daß alle (*ἀόλλεες*) mit Agamemnon sich versammelt hätten; und daß es wirklich alle waren, geht auch aus dem nächsten Verse hervor; denn hier wird der Lärm der sich Versammelnden hervorgehoben, der Achill aus

[1] Vgl. Ameis-Hentze, Anhang z. dieser Stelle (V. 198—212).

dem kurzen Schlafe aufweckt. Wenige Fürsten hätten schwerlich soviel Lärm erregt. Nach V. 162 hat freilich Agamemnon die Achäer zerstreut; aber das hindert doch nicht, daß sie sich am nächsten Morgen wieder vollständig versammeln.

Natürlich hätte der Dichter eine feierlichere Einleitung zu den Spielen erfinden, auch genauer den Ort, an dem sie stattfanden, schildern können — aber er hat es nicht getan, und es ist sein gutes Recht, die Handlung so zu gestalten, wie es ihm beliebt. Statt der äußeren Verbindung hat er vielmehr eine tief innerliche hergestellt: Achill selbst nimmt nicht an dem Wagenkampfe teil, weil seine göttlichen Rosse, die sonst allen anderen überlegen sind, um den edlen Wagenlenker, der sie stets so gut gepflegt hat, trauern — der Dichter hat die Tiere lieb; er läßt sie wie Menschen um einen teueren Toten in Kummer versunken sein (*ἀχνυμένω κῆρ* V. 284).

Über die ausgezeichnete Darstellung der Kämpfe selbst ein Wort zu sagen, ist überflüssig. Bekannt ist das Wort Schillers: „Wenn man auch nur gelebt hätte, um den dreiundzwanzigsten Gesang der Ilias zu lesen, so könnte man sich über sein Dasein nicht beschweren." Goethe aber rühmt im Westöstlichen Divan gegenüber der furchtbaren Monotonie der sieben Abenteuer des Issendiar bei Firdusi Patroklos' Leichenfeier, bei der „die mannigfaltigsten Preise von den verschiedensten Helden auf die verschiedenste Weise gewonnen werden".[1] Da jedoch auch erhebliche Bedenken von der Kritik gegen die homerische Darstellung erhoben sind, so seien einige Bemerkungen gestattet.

Großen Anstoß hat zuerst die lange Rede Nestors (304—348) erregt, in der er seinem Sohne Vorschriften über die Fahrt gibt. Sie unterbricht in der Tat störend den Zusammenhang, da sie nicht unmittelbar vor der Fahrt, sondern mitten in der Aufzählung der Teilnehmer erfolgt. Auch finden später die hier gegebenen Anweisungen keine Verwendung. Es müssen also gewichtige Gründe gewesen sein, die den Dichter

[1] Vgl. Ameis-Hentze Anhang zu Ψ S. 61, wo diese und andere bewundernde Urteile, namentlich auch das von Lehrs mitgeteilt sind.

diesen „Fehler" begehen ließen. Diese hat im wesentlichen richtig Finsler (S. 110) erkannt: Die Rede enthält eine Reihe von Punkten, über die wir unbedingt Aufklärung verlangen; denn Ziel und Kampfplatz mußten angegeben werden. Dies hätte Achill tun müssen; aber der Dichter läßt ihn bei der Aufforderung zum Wettkampf mit seinen Gedanken zu Patroklos zurückschweifen (s. o.); darüber wird das Notwendige vergessen. Nun hätte der Dichter, wie es Virgil in der Aeneis tut, dies vor Beginn des Kampfes nachholen und auch angeben können, daß schon öfters in diesem Raume Wettkämpfe stattgefunden haben. Statt dessen läßt er Nestor diese Angaben machen und legt ihm außer allgemeinen Belehrungen über die beste Art des Wagenfahrens und die Überwindung von Schwierigkeiten Bemerkungen in den Mund, die sicher den Kennern „sehr interessant" waren. Damit erreicht er nicht nur den großen Vorteil, daß die Darstellung der Fahrt sehr „entlastet" wird, sondern er gewinnt auch die Möglichkeit, hier, wo er alle Hauptheldender Ilias uns noch einmal vorführt, den greisen Nestor, den er überall mit soviel Liebe gezeichnet hat, in seiner ganzen Eigentümlichkeit als vortrefflichen, umsichtigen Ratgeber zum letzten Male darzustellen.

Er brauchte nun nicht mehr das Umfahren des Ziels, das als größte Schwierigkeit allgemein gekannt sein mochte, zu schildern und konnte durch andere Züge, vor allem wieder durch das Eingreifen der Götter, die Darstellung beleben. Wie geschickt er dabei von den Fahrenden zuletzt auf die Zuschauer übergeht und ihre Aufregung und Spannung in dem Wortstreit des Idomeneus und des jüngeren Aias zum Ausdruck bringt, ist allgemein anerkannt. Auffällig ist, daß er diesen Aias nicht nur hier herabsetzt, sondern später im Wettlauf (774 u. f.) geradezu lächerlich macht. Offenbar ist der Dichter den Aianten nicht günstig gesinnt; denn auch der große Aias erhält nicht den ersten Preis.[1] Wenn er ihnen auch im Kampfe als Verteidiger der Griechen in der höchsten Not alle Ehre widerfahren läßt, so trägt er doch hier im

[1] s. o. S. 189.

Spiel, wo die Griechen untereinander sind, ihrer trotzigen Haltung gegen die Götter Rechnung und versagt ihnen Auszeichnung. Es wird sich schwer ausmachen lassen, ob der Dichter schon in der Sage diese Gestalten so vorgefunden hat, wie sie in den späteren zyklischen Epen erscheinen, oder ob seine Darstellung die Veranlassung geworden ist, die Aianten noch schlimmer zu zeichnen.

In dem Faustkampfe endlich (653—699) hat man es empörend gefunden, daß der Prahler Epeios siegt, und deshalb am Ende der Schilderung eine „Störung" der ursprünglichen Fassung angenommen. Zweifellos befriedigt in diesem Falle die Darstellung Virgils, der den übermütigen Prahler Dares übel zurichten läßt, unser Gefühl mehr. Aber wenn man die Änderung einem Sänger zugeschrieben hat, der das Stück bei den Phokäern oder Epeiern vortrug, die ihren Helden damit feiern wollten, so genügt diese Erklärung sicher nicht, um die jetzige Darstellung glaublich zu machen. Denn alle anderen Sänger hatten doch keinen Grund, diese Fassung vorzuziehen, noch weniger aber die Kommission des Peisistratos, als sie den besten Text herzustellen versuchte. Es dürfte also eher in der Darstellung die Abneigung des Dichters gegen diesen Kampf überhaupt zum Ausdruck kommen, da in diesem nicht Gewandtheit, sondern rohe Körperkraft den Ausschlag gibt, so daß selbst ein gewöhnlicher Mann aus dem Volke, der sich nirgends in der Schlacht hervorgetan hat und dies auch offen zugibt (V. 670), den Sieg über einen Adligen erringen kann. Bezeichnend ist auch der geringe Preis für den Sieger. Es darf bei dieser Darstellung jedenfalls unser Gefühl allein nicht entscheiden.

Einen wie unsicheren Maßstab das Gefühl allein abgibt, möge zum Schluß die ganz verschiedene Beurteilung zeigen, die das Vogelschießen gefunden hat. Während Lehrs (De Aristarchi stud. hom. p. 430—435), der doch (p. 433) das Ganze „ein entzückendes Buch und das Werk eines außerordentlichen Meisters" nennt, die Bestimmungen des Vogelschießens „absurd" findet, so daß Virgil es für nötig befunden habe, in diese Dinge Vernunft zu bringen, halten Jakob und

W. Jordan die Schilderung für natürlich, lebendig und wahr.[1] Daß einzelne Kämpfe, z. B. das Speerstechen zwischen Aias und Diomedes, später erst eingelegt sind, ist möglich, aber sichere Beweise sind dafür nicht erbracht worden.

Betrachten wir diese Wettspiele als Ganzes, so hatte der Dichter gewiß triftige Gründe, sie hier einzulegen. Wie die Dichter der höfischen Epen des Mittelalters keine Gelegenheit vorübergehen ließen, ein Tournier, die höchste Freude aller adligen Ritter, zu schildern, so mochte auch unser Dichter gern die Gelegenheit benützen, solche Festspiele den Kreisen seiner Hörer, deren höchsten Genuß sie ausmachten, in glänzenden Bildern vorzuführen. Er hatte dazu um so mehr Veranlassung, als er in seiner Dichtung sonst die Achäer nur im Lagerleben darstellen konnte, aber nicht im Festgewande. Hinzu kommt, daß nach den tieftraurigen vorangehenden Szenen eine Aufheiterung der Hörer ebenso am Platze war wie für die Zuschauer von drei Tragödien im Satyrspiel späterer Zeit. Der wesentlichste Grund aber scheint mir, da dies mehr oder weniger äußerliche Gründe sind, in der Handlung selbst, in der Zeichnung des Haupthelden zu liegen.

Mit Widerstreben ist Achill auf die Versöhnung mit Agamemnon eingegangen; die erste Antwort auf Agamemnons Anerbieten ist fast beleidigend (s. o. S. 299); nirgends vernehmen wir ein herzliches Wort, ja er lehnt auch alle Trostworte der Fürsten ab. Im Kampfe hat er auch ganz allein gestanden — erst hier bei den Wettkämpfen kehrt er zu den Achäern zurück. Er nimmt nicht nur am Mahle teil, das Agamemnon den Geronten gibt, sondern er stellt sich bei den Spielen mitten unter sie, überall freundlich und milde, und ordnet sich zuletzt auf feine Weise dem Agamemnon wieder unter, indem er ihm nicht nur ohne Wettkampf den Preis anbietet, sondern auch mit vollendeter Höflichkeit hinzufügt (894): „wenn es dir genehm ist; befehlen will ich es dir nicht“. Wir haben alle Veranlassung, diese psychologische Feinheit dem Dichter selbst zuzuschreiben, da wir schon im

---

[1] Vgl. Ameis-Hentze Anhang, Einleitung zu Ψ S. 59.

ersten Teile (s. o. S. 125) gesehen haben, daß seine Meisterschaft, die ihm ganz eigene Kunst, sich weniger in Schlachtschilderungen zeigt, für die eine bestimmte Technik schon ausgebildet war, als in feiner psychologischer Entwicklung eines Charakters oder einer einzelnen Szene. Alle solche Schönheiten immer einem „begabten Nachdichter“ zuzuweisen, weil einzelne Widersprüche es unmöglich machten, sie dem Dichter selbst zu geben, ist ein Standpunkt, der von allen besonnenen Forschern längst aufgegeben ist. So will es z. B. hier nichts sagen, daß an diesen Wettkämpfen auch die Helden teilnehmen, die wie Agamemnon, Diomedes und Odysseus zwei Tage vorher verwundet sind. Die Szene will uns noch einmal alle Haupthelden der Ilias vorführen; dazu gehören auch die verwundeten — sie müssen also wieder gesund sein, weil es der Dichter so will. Zur Entschuldigung mag noch dienen, daß alle Verwundungen leichterer Art waren, so daß, wenn jemand durchaus will, er annehmen kann, sie seien schon wieder so weit geheilt, daß sie die Teilnahme an den Spielen nicht hinderten. Sicher hätte auch jeder Nachdichter die Verwundungen kennen müssen und hätte dann auch die Szene nicht dichten dürfen.

Das vierundzwanzigste Buch (Ω).

Ganz allgemein anerkannt ist, daß der Inhalt dieses Gesanges ganz vortrefflich ist, ja daß einzelne Stellen wie die Unterhaltung zwischen Priamos und Achill zu dem Schönsten gehören, was Dichtung überhaupt hervorgebracht hat. Nicht weniger kunstvoll ist die Gliederung und der ganze Aufbau der Handlung; bewundernswürdig endlich sind die vielen Beziehungen auf das Vorangehende bei der Absicht des Dichters, der Gesamthandlung einen beruhigenden Abschluß zu geben. Trotzdem behauptet die Kritik fast ebenso bestimmt, daß dieser Gesang nicht von Homer sei, sondern von einem hochbegabten Nachdichter, der der Ilias erst einen würdigen

Abschluß gegeben habe. Man weist dabei auf eine Reihe von Zügen hin, die erst „der späteren Sage" angehörten und niemals vorher in der Ilias erwähnt würden: das Parisurteil (V. 29), die Sage von der Niobe (612—17), die Bemerkung, daß seit dem Raube der Helena zwanzig Jahre verflossen seien (765), das Auftreten der Kassandra (699 u. f.), Neues aus der Geschichte der Thetis (59) u. a. . Besonders findet man es auffällig, daß hier Hermes als Götterbote verwandt wird wie in der Odyssee, während sonst in der Ilias Iris Götterbotin ist.

Sind diese Einwände stichhaltig? Was zunächst den letzten anlangt, so ist er recht unverständig. Denn auch in diesem Gesange ist Iris Götterbotin, sie wird nicht nur zur Thetis gesandt (73 u. f.), sondern auch zu Priamos (159 u. f.). Wenn aber Hermes den Priamos in das Lager des Achill geleitet, so ist klar, daß für dieses Amt Iris nicht geeignet war, daß die wundervolle Schilderung des Zusammentreffens zwischen Priamos und Hermes unmöglich war, wenn der Götterbote nicht ein Mann war; er ist hier nicht bloß Bote, sondern tritt handelnd auf, wie etwa Apollo im 15. B., als er Hektor in die Schlacht zurückführt.[1] Die übrigen Anzeichen für „späten Ursprung" des Gesanges sind nicht weniger hinfällig. Ich halte es für ein ganz bedenkliches Mittel, dessen Berechtigung durch sichere Beispiele in keiner Weise erwiesen ist, daraus, daß Homer diese oder jene Fassung der Sage vorher nicht erwähnt, zu schließen, daß er sie überhaupt nicht gekannt hat. Am weitesten hat diesen Grundsatz, ohne einen sicheren Beweis zu erbringen, Robert in seinen verschiedenen „Iliaden", die er aus unserer Ilias aussondert, getrieben. Es muß mit aller Bestimmtheit erklärt werden, daß dieses Mittel rein willkürlich und subjektiv ist, ja jeder Logik widerspricht. Denn wenn wir jetzt eine Anspielung auf eine Sage finden, die wir erst aus späterer Zeit kennen, hält man die

[1] In der Odyssee konnte Iris den Götterbeschluß an Kalypso überbringen; aber es ist klar, daß die Szene auch sehr gewinnt, wenn es ein männlicher Gott ist, vgl. besonders 5, 118 u. ff.

Stelle für spät; erwähnt der Dichter aber eine Sage nicht, so kennt er sie auch nicht. Wo ist da die Logik? Es wird weder gefragt, ob der Dichter Gelegenheit gehabt hat, seine Kenntnis anzubringen, noch ob die Erwähnung an der betreffenden Stelle zu seinem Zwecke gepaßt hätte.

Wem indes diese Erklärung nicht genügt, der mag immerhin mit Christ „Eine besondere Art von Interpolationen" einzelne Verse, die sich glatt ausscheiden lassen, als spätere Zusätze ansehen, gemacht von Sängern, welche ihre Kenntnis der späteren Sage anbringen wollten. Jedenfalls folgt daraus noch nicht, daß der ganze Gesang ungewöhnlich spät sei. Ebensowenig beweist die Übereinstimmung vieler Wendungen mit Ausdrücken der Odyssee den späten Ursprung. Da hier durchaus friedliche Szenen vorgeführt werden und solche in der Hauptsache auch die Odyssee enthält, so ist es begreiflich, daß sich manche Ausdrücke mehr mit ähnlichen der Odyssee als der Ilias berühren, die mehr Kampfesszenen enthält, (s. Anh. 7 u. 8.).

Die Verknüpfung dieses Gesanges mit der vorangehenden Schilderung ist allerdings nur „lose", entspricht aber durchaus dem Verfahren des Dichters, der überall mehr Wert auf die Szene selbst legt als auf ihre Verbindung mit der vorangehenden. Kurz erwähnt er hier nur das Ende der Festspiele, um dann sofort zu Achill überzugehen. In der Festfreude hat dieser die trüben Gedanken zurückgedrängt; nun er allein ist, gewinnen sie wieder Gewalt über ihn. Er findet keine andere Ablenkung, als sich immer wieder an dem toten Feinde durch Mißhandlungen zu rächen. Das beste wäre ja der Kampf gewesen, aber dieser lag nicht in der Absicht des Dichters; er will uns nur ein Seelengemälde des Helden geben. Unmerklich gleitet die Schilderung von der Nacht nach den Spielen zu den folgenden Tagen über; ja fast plötzlich erfahren wir, daß allmählich 12 Tage seit dem Tode Hektors vergangen sind.[1] Da endlich wird sein Wüten allen Göttern,

---

[1] ἐκ τοῖο (V. 31) deutet der Hörer hier ebenso natürlich auf Hektors Tod, nicht auf die zunächst liegenden Festspiele, wie *A* 493 auf

außer den Troja besonders feindlich gesinnten, zu viel; sie fordern Hermes auf, Hektors Leichnam zu stehlen. Zeus aber findet dies unwürdig; er verlangt vielmehr, daß Thetis ihren Sohn zur Rückgabe des Toten an Priamos veranlasse.

Damit kehrt die Darstellung in geradezu bewunderns-würdiger Weise äußerlich wie innerlich zum Anfange der Dichtung zurück. Wie in *A* Achill sich 12 Tage lang in seinen Groll versenkt hat, ehe Zeus' Eingreifen veranlaßt wird, so gibt er sich hier 12 Tage der Rache hin, ehe Zeus eingreift; wie in *A*, so schildern hier in Ω nur wenige Verse diesen Zustand, und alle übrigen Griechen sind dabei völlig vergessen; wie in *A* nach diesen 12 Tagen Thetis sich zu Zeus begibt, um ihm Achills Bitte vorzutragen und ihn zum Eingreifen zugunsten ihres Sohnes zu bewegen, so entbietet jetzt am 12. Tage Zeus Thetis, um ihren Sohn zu bestimmen, dem Götterwillen nachzugeben. Wie in *A* Thetis von Zeus Erfüllung ihrer Bitte erlangt, so erlangt sie jetzt von ihrem Sohne Erfüllung ihrer Bitte, um Zeus zu ehren, wie dieser ihn geehrt hat. Wer hierin nicht die schaffende Hand desselben Dichters erkennt — am Schluß wird uns noch eine andere Parallele auffallen —, dem fehlt das Verständnis für alte Kunst. Auch die äußere Technik ist dieselbe, die wir oft in der Analyse gefunden haben: Nachdem Thetis das Zugeständnis des Sohnes erlangt hat, kehrt sie nicht in den Olymp zurück, um Zeus zu benachrichtigen, sondern der Dichter, dem es genügt, daß der H ö r e r es weiß, geht ohne weiteres zur Parallelhandlung über, zur Sendung der Iris an Priamos (V. 143 u. f.).

In dem Auftrage, den Zeus der Iris gibt, hat man die Verse 152—158, in denen schon die Mitwirkung des Hermes und die Nachgiebigkeit Achills angekündigt wird, für späteren Zusatz erklärt. Ich halte sie an dieser Stelle für durchaus echt, da sie ganz dem Verfahren des Dichters entsprechen, uns über den Ausgang einer Unternehmung zu beruhigen. Zwar

---

die Abreise der Götter und nicht auf die Rückkehr des Odysseus aus Chryse, obwohl sie zuletzt erzählt ist.

wissen wir aus dem Munde Achills, daß er nachgeben will; aber wie Priamos ungefährdet zu ihm kommen soll, wissen wir noch nicht. Das verrät uns der Dichter in diesen Versen. Unentschieden dagegen kann es bleiben, ob sie später (181—187) vom Dichter oder erst von einem Rhapsoden wiederholt sind. Denn die Worte können von Zeus 152—158 nur an Iris gerichtet sein zu unserer Aufklärung; doch ist auch die Wiederholung nicht unangemessen. Denn wenn sie scheinbar im folgenden nicht berücksichtigt werden, so darf man nicht vergessen, daß der Dichter das Wagnis des Priamos als groß erscheinen lassen wollte und deshalb sie unbeachtet ließ; daß ferner die Begegnung des Priamos und Idaios mit Hermes später wiederum die Gelegenheit bot zu einer ergreifenden Schilderung der Hilflosigkeit der beiden Greise, die bei dem Herannahen des Fremden nicht sofort wissen konnten, daß es Hermes sei. Daraus kann man also auch nicht auf Unkenntnis dieser Mitteilung bei Priamos schließen. Endlich liegt die Sache hier doch genau so, wie bei dem Traume Agamemnons in *B*: es hätten hier die Verse zum drittenmal angeführt werden müssen. Das mied der Dichter. So ist es schwer, eine sichere Entscheidung über diese Verse zu treffen.

Die Botschaft des Zeus und ein günstiges Zeichen, das sich der Greis zur Bestätigung des Traumes von Zeus noch erbittet und auch erhält (306—321), helfen ihm schließlich über alle Angst und Sorge der Seinigen hinweg. Er fährt, den Wagen reich mit Geschenken beladen und nur von dem greisen Idaios begleitet, zum Tore hinaus, dem feindlichen Lager zu. Da sendet ihm Zeus Hermes zur Begleitung. Wie dieser zu ihm stößt und ihn dann sicher zu Achill bringt, wie der Greis selbst Achill gegenübertritt und dessen Zorn in der Erinnerung an seinen eigenen, hochbejahrten Vater schmilzt, aber durch ein etwas zu ungestümes Drängen des Greises noch einmal auszubrechen droht (560—70), wie schließlich beide einander gegenübersitzen und einer den anderen bewundert (629—32), das alles ist mit solcher Meisterschaft vom Dichter geschildert, daß jede Analyse nur den Eindruck, den die bewundernswürdige Kunst des Dichters macht, schwächen könnte.

Wir geben Welcker recht, wenn er diese Szene als den Gipfel der gesamten Heldenpoesie bezeichnet (vgl. Ameis-Hentze Anh., Einl. zu Ω S. 100).

Nur über den Schluß dieser Szene ist eine Bemerkung nötig, da aus Unkenntnis homerischer Darstellungsweise Schlüsse von weittragender Bedeutung gezogen sind, die wir für verfehlt halten.[1] Nicht ein unbesonnener „Epigone", sondern der Dichter selbst hat auch diesen Schluß geschaffen. Damit Priamos später sich heimlich entfernen könne, wollte er ihn nicht im Hauptraume, wo offenbar nach seiner Meinung der richtige Platz für ihn gewesen wäre, sondern in dem Vorraume *ὑπ᾽ αἰθούσῃ* — die Teile des Palastes sind hier auf die feste Lagerhütte übertragen — schlafen lassen. Dafür schien eine Begründung nötig, die der Dichter ‚ad hoc' erfindet: Achill fürchtet, es könnten die Geronten kommen und Priamos dann im Hauptraume finden — das aber würde für ihn eine große Gefahr sein. Aus einer solchen Augenblicksbegründung wichtige Folgerungen zu ziehen, ist weder hier noch anderwärts gestattet (vgl. JB 1907 S. 320/21). Wir hören nirgends in der Ilias, daß die Geronten, ohne berufen zu sein, zusammenkommen: hier braucht der Dichter die Möglichkeit ihres Kommens; deshalb erfindet er sie, wie er auch sonst der Handlung zuliebe eine bestimmte Situation erfindet. Am allerwenigsten kann man aus dieser Erfindung folgern, daß nach der Vorstellung des Dichters Achill hier der Oberkönig sei. Denn er sagt ja ausdrücklich, daß, wenn ein ‚*βουληφόρος*' zu ihm käme und Priamos sähe, er es vielleicht Agamemnon, dem ‚*ποιμένι λαῶν*', verrate, wodurch eine Verzögerung der Auslösung des Toten eintreten könne (653/55). Wenn aber in den nächsten Versen (656—670) Achill Priamos fragt, wie lange er Waffenstillstand wolle, und ihm dann auf seine Bitte 12 Tage gewährt, so kann auch daraus nur eine unbedachte Kritik nach den vorangehenden Worten schließen, daß Achill hier „Oberkönig" sei. Ich habe auf diese Ansicht schon JB 1907 S. 299 geantwortet: Sollte

[1] Vgl. JB 1905 S. 147.

etwa Achill zu Priamos sagen: „Ich werde deine Bitte Agamemnon und den übrigen Fürsten vortragen und dir, wenn sie einverstanden sind, Botschaft senden“ und damit Priamos in Ungewißheit entlassen? Und sollte dann erst am nächsten Tage die Frage wirklich in einer Ratsversammlung verhandelt und ihm Botschaft gesandt werden? Ich denke, jeder wird einen solchen Verlauf abgeschmackt und das abgekürzte Verfahren des Dichters weit natürlicher finden. Liegt dies aber so, dann darf man auch aus der Dichtung nicht verkehrte Folgerungen ziehen.

Der Dichter schließt die große Szene mit kurzen Worten ab: Achill reicht Priamos die Hand, um ihn völlig zu beruhigen (672). Darauf geht der Greis mit dem Herold zu Bett in dem Vorraume, der natürlich nach der Vorstellung des Dichters den nötigen Schutz geboten haben muß; Achill aber ruht *μυχῷ κλισίης*, einem Raume, den man dem *μέγαρον* nicht gleichsetzen darf (vgl. JB 1905 S. 147), zum erstenmal wieder an der Seite der Briseis, so daß auch in dieser Beziehung der Dichter die Ereignisse des ersten Buches zum völligen Abschluß bringt. Dort ist sie ihm geraubt worden; hier nimmt er nach den Worten seiner Mutter (130) wieder voll Besitz von ihr; der wilde Zorn sowohl wegen der Kränkung seiner Ehre wie wegen des Todes seines Freundes ist vollständig gewichen.

Deshalb hat man auch hier (V. 676) das Ende der Ilias angenommen.[1] Aber so ansprechend diese Annahme auf den ersten Blick erscheint, so ungeheuerlich ist sie, wenn wir sie uns näher ansehen. Das gefährliche Wagnis des Priamos soll damit enden, daß er sich in der Hütte des gefürchteten Feindes zur Ruhe legt? Die Seinen, die ihn in größter Angst haben ziehen lassen, sollen nicht beruhigt werden? Der Held, den die Teilnahme der Götter so ausgezeichnet hat, soll nicht vor unseren Augen auch bestattet werden? Es ist ganz unglaublich, daß erst ein Nachdichter auf den Gedanken

---

[1] Zuerst Düntzer Hom. Abh. S. 326 u. ff., dann auch andere, vgl. Ameis-Hentze Anh. z. Il. VIII, S. 104.

gekommen sein sollte, hier noch eine Ergänzung anzubringen, und nicht der Dichter selbst. Es ist dies um so weniger glaublich, als auch äußerlich die Harmonie mit dem ersten Buche, wie schon in der Eingangsszene (s. o. S. 329), hervortritt und auf dieselbe Hand des Dichters hinweist. Denn wie die Ilias mit der Zurückweisung der Bitte des Priesters beginnt und daran die Strafe des Gottes sich reiht, der 9 Tage lang seine Pestpfeile in das Lager der Griechen sendet, bis am 10. Achill das Heer zur Versammlung beruft und damit die Veranlassung zum Streit gibt, so schließt die Ilias mit der Gewährung der Bitte des greisen Priamos; daran reihen sich 9 Tage der Klage um Hektor[1] und am 10. findet die Verbrennung Hektors statt, womit die ganze Ilias ihr Ende erreicht. Gleicht dieser Anfang und das Ende mit der großen Handlung in der Mitte nicht wirklich dem Giebelfelde eines Tempels, wie ein Freund von mir bemerkte?

Aber auch in allem übrigen zeigt sich die Schaffensweise des Dichters der Ilias. Zwischen V. 676/77 ist derselbe Übergang wie zwischen dem Schluß von *A* und dem Anfang von *B*. Es geht auch hier scheinbar die Handlung ohne Unterbrechung weiter, während wir uns doch einige Stunden der Ruhe dazwischen denken müssen. Hermes, der ohne Zeus' besonderen Auftrag auf den Gedanken kommt, Priamos zurückzugeleiten, ist wie wiederholt Iris (s. o. S. 321) „Bote des Dichters", nicht des Zeus. Hier wird dazu noch eine wünschenswerte Abkürzung der Handlung erreicht, wie kurz vorher, als Achill, ohne Agamemnon zu fragen, den Waffenstillstand bewilligt. Da ferner die Hinfahrt des Greises ausführlich geschildert ist, geht der Dichter über die Rückfahrt ganz ebenso schnell hinweg, wie über die Rüstung des anderen Teiles, wenn er die des einen ausführlich angegeben hat (s. o. S. 190). Als die Fahrt endlich sich dem Ende nähert, versetzt uns der Dichter, ganz wie bei dem Wagenrennen in *Ψ* 449/50, plötzlich an den Ausgangspunkt der Fahrt. Wie dort die Festteilnehmer

[1] Ich bin überzeugt, daß diese 9 Tage allein der äußeren Harmonie wegen hier eingelegt sind; an sich hätte ein Tag genügt, um Hektor zu bestatten.

gespannt die Ankunft der Wagen erwarten und dadurch ihre Teilnahme zum Ausdruck kommt, so erwarten hier die Bewohner Ilions die Heimkehr des Königs.

Psychologisch fein ist es, daß der Dichter dabei Kassandra (V. 697 u. f.) auszeichnet: sie steigt auf den Turm, um zuerst die Ankunft zu erspähen. Wir kennen die Mutter, die Gattin, die Schwägerin Hektors; wir wissen, daß er auch mehrere Schwestern hat. Aber die Schwesterliebe hat sich noch nirgends betätigt. Zwar tritt die Schwesterliebe in den homerischen Gedichten gegenüber der Mutter- und Gattenliebe zurück, aber ganz wollte der Dichter von ihr doch nicht schweigen. Er hätte sie ganz zuletzt noch bei der Klage um Hektor zur Darstellung bringen können; dann aber wäre kein Platz für Helena gewesen (s. u.). So führt er sie hier ein; er wählt Kassandra; möglich daß er die Rolle kennt, die sie später spielt; nötig ist es nicht; vor allem braucht sie die Sehergabe noch nicht zu haben. Nur Sorge um den geliebten Bruder treibt sie vom Lager auf den Turm; dieser bietet die weiteste Aussicht — deshalb wählt ihn der Dichter, obwohl sie vom Skäischen Tore es vielleicht ebensogut gesehen hätte. Daran sollte man nicht kritteln.

Auf Kassandras Ruf eilen alle aus der Stadt, um den toten Helden zu empfangen, und Priamos hat Mühe, ihn bei dem Gedränge in die Stadt zu bringen. Dann wird die Totenklage gehalten. Drei Frauen treten auf: Andromache, der hier der Dichter den Vortritt läßt, Hekabe und Helena. Jede der drei Frauen schildert, was sie besonders an Hektor verloren habe, Andromache den blühenden Gemahl, den Vater ihres Kindes, den Verteidiger der Stadt, die ohne seine Tapferkeit nun bald ein Raub der Feinde sein werde; Hekabe feiert in mütterlichem Stolz den Sohn, den die Götter geliebt und deshalb auch trotz aller Mißhandlungen des Feindes „taufrisch“ erhalten hätten; Helena aber preist die Güte des Helden, der ihr in der langen Zeit, die sie, die Unselige, in Troja gewesen sei, nie ein böses Wort gesagt habe.

Andromache und Hekabe sprechen ganz in Übereinstimmung und doch in anderer Form wie im 22. B. beim

Anblick des eben erschlagenen Helden. Bezeichnend ist namentlich die Bemerkung der Hekabe, daß Hektor Achills Freund erschlagen habe; sie hat auch früher am grimmigsten ihren Haß gegen Achill zum Ausdruck gebracht (24, 212/13). Auffallen kann es aber, daß Helena, statt einer Schwester Hektors, hier das Wort erhält. Sie ist seit dem 6. B. nicht mehr erwähnt. Wie nun der Dichter beim Tode des Patroklos die Briseis, die unschuldige Ursache des unseligen Streites zwischen Achill und Agamemnon, uns noch einmal vorführt und in wenigen, ergreifenden Zügen ihr Bild vervollständigt, so widmet er auch hier der Helena, der Urheberin all des Unglücks, das über Troja gekommen ist, die zuletzt auch Hektors Tod verschuldet hat, noch einige Worte, die das ergänzen, was wir im 3. und 6. B. über sie und ihre Stellung zu Priamos und Hektor erfahren haben. Er gibt damit ein letztes Beispiel von der „wundervollen Reziprozität des Ganzen und seiner Teile“. Mit deutlicher Anspielung an die frühere Darstellung wird das Bild, das er uns von Andromache und Helena gegeben hat, hier vollendet. Eingetreten ist auch, was Andromache im 6. B. gefürchtet hat: der kühne Mut Hektors hat ihm den Tod gebracht, sie frühe zur Witwe, ihr Kind zur Waise gemacht.

Aus diesen Gründen glaube ich, daß auch diese drei Reden, trotz aller Bedenken, welche die Kritik dagegen vorgebracht hat, dem Dichter selbst gehören und nicht erst von einem späteren Sänger (s. Anh. 8) hinzugefügt sind. Die Bestattung Hektors tritt hinter der des Patroklos an Glanz weit zurück; aber der Dichter hat ja auch den Helden Hektor sehr hinter dem Menschen Hektor zurücktreten lassen; es entspricht dieser Behandlung, wenn dem Patroklos zu Ehren glänzende Spiele gefeiert werden, in denen noch einmal alle griechischen Helden auftreten, bei Hektors Bestattung aber die rein menschliche Seite, die Liebe der Gattin, der Mutter, der Schwägerin, kurz vorher der Schwester, in ergreifender Form zum Ausdruck kommt. Wir meinen, daß damit auch das Bild Hektors, wie es der Dichter gezeichnet hat, zum Abschluß gebracht ist.

Mit Hektors Bestattung endet die ganze Ilias. Eine trübe, wehmütige Stimmung liegt über dem Schluß. Wie Andromache ahnen auch wir den nahen Fall der Stadt; denn der Held, der sie allein schirmte, ist dem Feinde erlegen. Der Dichter brauchte die Einnahme und Einäscherung der Stadt ebensowenig zu erzählen wie den Tod Achills; denn daß auch dessen Ende nahe sei, wissen wir genau nach allem, was darüber gesagt ist. Der Dichter hat ja nicht den ganzen Krieg besingen wollen, sondern menschliche Leidenschaft und ihre Folgen. Diese sind am Schluß zur Ruhe gekommen.

Anhang.

1. S. 105. Sehr gut bemerkt in dieser Hinsicht Wilamowitz, Einleitung in die griechische Tragödie, Berlin 1907 S. 7 nicht nur über diese seine Schrift, sondern über die Tätigkeit des Dichters: „Es ist nicht anders, das Buch, wie es ist, ist keine Einheit und hat objektiv keine Berechtigung. Dieses Urteil verdiene ich, fälle ich selbst zuerst; aber ich konnte nicht anders: was ich gemalt habe, habe ich gemalt, und die subjektive Berechtigung lasse ich mir nicht nehmen. Ist denn die wissenschaftliche Produktion eine andere als die dichterische, wo wir doch wissen, daß der Dichter unter dem Zwange des Geistes schafft, der über ihn kommt? Auch unser Tun ist ein *ποιεῖν*, und auch wir können die Poesie nicht kommandieren." Leider hat weder der große Gelehrte noch seine weniger großen Schüler dieses Verfahren bei der Beurteilung Homers angewandt. Denn bei der Beurteilung homerischer Darstellung wird immer wieder verlangt, daß der Dichter gerade so die Handlung gestaltet habe, wie es ein häufig recht kleiner und kurzsichtiger Kritiker verlangt, und wenn es nicht so ist, sieht man nicht mehr die Tätigkeit eines Dichters, sondern die vieler Dichterlinge; und doch erklärt ein großer Gelehrter offen, daß er sein Werk nicht so einheitlich habe gestalten können unter dem Drange des Schaffens, wie er es gewünscht habe, ein Urteil, das jeder, der ehrlich ist, für sein eigenes Schaffen gern unterschreiben wird.

2. S. 155. Wir finden bekanntlich eine ganz ähnliche Szene in der Odyssee: 2, 80 wirft Telemach nach seiner Rede, in der er seinem Unwillen über das Treiben der Freier mit beweglichen Worten Ausdruck gegeben hatte, das Zepter ebenfalls zur Erde; hier folgt die Wirkung dieser Handlung:

„Mitleid erfaßte alle Achäer.“ Ausdrücklich ist auch vorher, ehe er zu sprechen begonnen hat, erwähnt, daß der Herold Peisenor ihm das Zepter in die Hand gegeben hatte; endlich ist Telemach ein Jüngling, bei dem sich diese Handlung leichter begreift: kurz, die Szene in der Odyssee ist in sich wohl abgerundet und künstlerisch vollendet ausgeführt. Ich habe deshalb (BJB 1885 I S. 204) Heimreich (a. o. O.) beigestimmt, daß, wenn von Nachahmung die Rede sein soll, nicht die Odyssee die Ilias, sondern die Ilias in diesem Falle die Odyssee nachahme. Trotzdem ist A. Gemoll, Die Beziehungen zwischen Ilias und Odyssee (Hermes XVIII S. 34—96) zu dem entgegengesetzten Ergebnis gekommen: „Daß β 81 Telemach nach diesem Ausbruch des Schmerzes sich nicht niedersetzt, wie Achill es tut und wie sich's in der Volksversammlung gehört, das erscheint mir als ein Zeichen der Gedankenlosigkeit des Nachahmers, der wir noch öfters begegnen.“ Zweifellos ist aber das „sich setzen“ ein durchaus nebensächlicher Zug, der nicht nur hier nicht erwähnt wird, sondern auch in der durchaus ähnlichen Szene Od. 24, 438, die oben S. 41 u. f. besprochen wurde. Dafür ist übrigens in der Ilias nicht gesagt, woher Achilleus das Zepter hatte. Jedenfalls beweist aber die Verschiedenheit des Urteils, das sich meist wie hier auf ganz geringfügige Dinge stützt, daß die Frage nach Original und Nachahmung am besten bei der Analyse ganz aus dem Spiele gelassen wird. Ich werde deshalb auch nirgends mehr darauf zurückkommen, obwohl gleich im folgenden die Aithiopenreise der Götter, die im ersten Buche der Ilias wie im ersten Buche der Odyssee zu Kompositionszwecken benützt wird, dazu Veranlassung gäbe (vgl. Wdh. S. 131 u. f.). Es ist ein durchaus trügerisches Mittel.

3. S. 194. Here und Athene erscheinen vom ersten Gesange an als die Freunde der Griechen, hier als die erbittertsten Feinde der Troer. Den Grund dieses Hasses sucht die bekannte Sage in dem Parisurteil. Kannte dies der Dichter? Il. 24, 28—30 wird darauf angespielt; doch gelten allgemein diese Verse als späterer Zusatz. Ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß dieser grimmige Haß der beiden

Göttinnen auf alte Stammesfeindschaft zurückgeht und ihren Ursprung schon im Mutterlande hatte; erst die spätere Sage, die ganz neue Verhältnisse, andere Städte und Stämme in Feindschaft vorfand, suchte ihren Haß auf andere Weise zu begründen und verknüpfte ihn mit dem Raub der Helena, der ursprünglich auch an andere Verhältnisse gebunden war (s. o. S. 199). Bezeichnend ist jedenfalls, daß Here hier wie überall als die treibende Kraft erscheint, obwohl beim Parisurteile doch Athene mehr Veranlassung gehabt hätte Paris zu zürnen als die Göttermutter Here. Es müßte beiden übrigens auch die Demütigung des Paris genügen; sie wollen aber die Vernichtung von ganz Troja. Bezeichnend sind endlich hier (*Δ* 26–28) Heres Worte, daß sie geschwitzt und ihre Rosse ermüdet habe, um das Volk gegen die Troer zusammenzubringen; ich sehe auch darin mehr die Tätigkeit einer Lokalgöttin, ebenso darin, daß hier auch ihre Lieblingsstädte, Argos, Sparta und Mykene, alle drei im Mutterlande gelegen, angegeben werden. Näher begründet diese Ansicht Bethe, Homer und die Heldensage, N. Jahrb. f. kl. Phil. 1901 S. 657—676; vgl. auch Furtwängler, Zur Einführung in die griechische Kunst, Deutsche Rundschau 1908 B 134 S. 274/75.

4. S. 235. Phoinix bezeichnet die Geschichte des Meleager ausdrücklich als eine alte (*πάλαι, οὔτι νέον γε*). Auch macht die Erzählung einen sehr altertümlichen Eindruck. Sie ist zunächst ein Einzellied, knapp und kurz bis zur Undeutlichkeit; sie behandelt ein völlig abgeschlossenes Ereignis und zeigt so ganz deutlich den Unterschied von den „Liedern“, die Lachmann in der Ilias zu entdecken glaubte. Die Erzählung verlangt keine Voraussetzung oder Fortsetzung, ganz wie die meisten Eddalieder. Altertümlich ist die Sendung des Untiers, das die Göttin im Zorn über die Kureten ihre Äcker verwüsten läßt[1]; alt ist auch, daß die Mutter dem Sohne flucht, weil er ihren Bruder, seinen Oheim, erschlagen hat, da dies Motiv an eine Zeit erinnert, in der die Geschwister

[1] Vgl. die Hermione- und die Perseussage, die beweisen, daß dies ein beliebter Sagenstoff war.

einander näher standen als die Eltern und ihre eigenen Kinder, eine Zeit, in der selbst die Kinder der Geschwister dem Vater oder der Mutter näher standen als die eigenen Kinder (vgl. was darüber Tacitus Germ. c. 20 von den Germanen berichtet). Altertümlich ist endlich, daß die Mutter Meleagers auf die Erde pocht (568/69), um von den Göttern der Unterwelt gehört zu werden.

Anderseits trägt dieses Lied in der Form der Erzählung alle Züge homerischer Darstellungskunst, so daß man es geradezu eine Ilias in nuce genannt, ja in ihm das Vorbild für unsere Ilias gesehen hat. Denn wie in der Ilias werden wir auch in diesem Liede mitten in die Handlung hineingeführt, nämlich in den Kampf der Kureten und Ätoler um Kalydon. Dann wird erst mit *καὶ γὰρ* der Grund angegeben, nämlich der Zorn der Artemis, weiter die Veranlassung und Folge dieses Zornes: die Göttin hat, weil die Kureten ihr nicht die gebührenden Opfer dargebracht haben,[1] einen wilden Eber in ihr Gebiet geschickt; bei dessen Erlegung ist es zum Streit zwischen den Ätolern und Kureten wegen der Verteilung von Kopf und Fell gekommen. Nun erst singt das Lied vom Kampfe selbst und erzählt, daß die Ätoler so lange siegreich waren, als Meleager am Kampfe teilnahm. Als dieser sich aber, seiner Mutter grollend, vom Kampfe zurückgezogen hatte, da ging es den Ätolern übel: jetzt tobte um ihre Türme und Tore das Schlachtgetümmel. Umsonst bitten ihn die Ältesten, umsonst die Priester, umsonst bieten sie reichen Lohn, wenn er zurückkehre, umsonst fallen ihm selbst Vater, Mutter und Brüder zu Füßen — er bleibt hart, bis der Feind die Mauern erstürmt und sein eigenes Heim von ihren Geschossen getroffen wird. Da erst kehrt er in den Kampf zurück, besiegt die Feinde, erhält aber nun keinen Lohn mehr.

Ganz wie bei Homer entwickelt sich die Handlung: das Wichtigste wird stets vorausgenommen, die Begründung nachgebracht. Daneben wird die Handlung durch Episoden erweitert. So kommt hier mitten in die Haupthandlung hinein

[1] Vgl. das ähnliche Motiv Il. 5, 178 *ἱρῶν μηνίσας*.

die Geschichte der Frau Meleagers (555—565) und die Begründung des Grolls Meleagers (566—572) infolge des Fluches seiner Mutter. Wie in der Ilias ist endlich der Tod des Helden, der nach 570/72 ebenso sicher zu erwarten ist, wie der Tod Achills nach den Worten der Thetis (18, 96), in dem Liede nicht erzählt, das ja nur zum Gegenstande hatte, die traurigen Folgen leidenschaftlichen Zornes zu zeigen. Wie unendlich viel reicher und der Handlung unserer Ilias ähnlicher ist dieses Lied, als jeder „Kern", den die moderne Kritik aus der Ilias auszuscheiden und als würdige Dichtung des größten Dichters hinzustellen sich bemüht! Ich möchte die Behauptung von Mahaffy,[1] daß dieses Lied geradezu das Vorbild für unsere Ilias abgegeben habe, so daß ihr Plan „nicht original sei", dahin beschränken, daß unser Dichter nicht nur Sprach- und Versgut seiner Vorgänger, nicht nur eine bestimmte Technik in der Schilderung von Opfern, Versammlungen, Kampfesszenen u. a. benützt habe, sondern auch bestimmte Sagenmotive, die ihm in kurzen Liedern oder schon in längeren Dichtungen vorlagen. Das setzt aber sein Verdienst ebensowenig herab, wie das Goethes sich mindert bei der Schöpfung seiner Iphigenie, wenn wir wissen, daß die Haupthandlung ihm in Euripides' Iphigenia Taurica gegeben war, daß er das Neue daran, den Sieg der Wahrheit über List und Trug, aus Sophokles' Philoktet, ja selbst die Werbung des Thoas um Iphigenie aus Euripides' „Helena", wo Theoklymenos ähnlich um Helena wirbt, entnommen hat. Auch die „Braut von Messina" bleibt das volle Eigentum Schillers, obwohl er wesentliche Züge aus Leisewitzens „Julius von Tarent", Sophokles' „König Ödipus" und aus der Fabel 91 des Hygin, ja den Fluch des Ahnherrn vielleicht aus der Erzählung des Phönix (Il. 9, 453/55) entlehnt hat.[2] Wir müssen uns von dem ganz ungerechten und verkehrten Gedanken freimachen, daß, wo wir ähnliche Gedanken in der Ilias und Odyssee

[1] Mahaffy, Über den Ursprung der Homerischen Gedichte. Autorisierte Übersetzung von Dr. J. Immelmann. Hannover 1881 S. 11.

[2] Vgl. Ernst Maß, Die Braut von Messina und ihr griechisches Vorbild. Deutsche Rundschau 1908. Bd. 134 S. 110—122.

finden, die auch in anderen Teilen vorkommen, ja auch in anderen Dichtungen, dies immer auf „Unselbständigkeit“ oder „Flickarbeit“ des Dichters hinweist. Wie die Biene den Stoff zum Honig an den verschiedensten Stellen sammelt, so haben alle großen Dichter, in erster Linie auch gerade die griechischen Tragiker, den Stoff zu ihren Dichtungen genommen, wo sie ihn fanden — nur die Gestaltung des Stoffes gehört ihnen. Wir können bei Homer genau dasselbe annehmen, nur daß er in höherem Grade auch Vers- und Sprachgut seiner Vorgänger benützt hat. Aber daß er längere Stücke aus ganz fremdem Zusammenhange wörtlich in seine Dichtung aufgenommen hat, wie zuletzt noch Finsler überall voraussetzt, dafür ist ein Beweis, den man dringend fordern müßte, nicht erbracht worden.

5. S. 279. Gerade daran, daß Patroklos im Anfange des 16. B. seinen ursprünglichen Auftrag so ganz vergessen hat und Achill eine Antwort auf seine Frage nicht bringt, hat die Kritik den stärksten Anstoß genommen und deshalb in dem ganzen Botengange des Patroklos eine spätere Einlage gesehen, die sich den Verhältnissen nicht vollkommen angepaßt habe (vgl. besonders die Ausführung Rieses CHP S. 84). Nun haben wir aber oben schon mehrfach gesehen, daß Homer Personen, die ihren Zweck erfüllt haben, ja selbst Sachen ohne irgendwelche nähere Begründung verschwinden läßt, z. B. Pandaros nach seinem Schuß, Agamemnon nach der Epipolesis. In der Odyssee gehört dahin ganz besonders die Verkappung des Odysseus; diese brauchte der Dichter, damit Odysseus unerkannt in seinen Palast kommen und sich hier bewegen konnte; als sie diesen Zweck erfüllt hatte, gibt sie der Dichter auf: beim Kampf Odysseus noch verkappt zu denken, ist unnatürlich; noch unnatürlicher wäre es, ihn in der Unterredung mit Penelope so zu denken wenn wir hören, daß sie ihn bald, wenn sie ihm ins Angesicht sah, erkannte, bald wieder nicht, weil er schlechte Kleider anhatte (23, 94/95), nicht aber, weil er verkappt war. Die Wiederverwandlung, die er einmal im 16. B. erzählt hat, noch einmal uns vorzuführen hielt der Dichter nicht für notwendig, erwartet auch kaum ein Hörer,

höchstens ein sorgfältig nachprüfender Leser; für diese aber dichtete Homer nicht.

Daß man darin aber nicht das Zeichen eines „Flickpoeten" sehe, mögen ein paar Beispiele aus anderen Dichtungen beweisen. Damit Hagen der Kriemhild das Geheimnis von der verwundbaren Stelle an Siegfrieds Rücken entlocken kann, erfindet der Dichter die neue Ansage eines Sachsenkrieges. Als dieser Zweck erreicht ist, wird der Krieg einfach wieder aufgegeben, ohne daß sich der Dichter die geringste Mühe gibt, zu erklären, wie dies zu denken sei. Im Parzival Wolframs von Eschenbach dient die Frage nach den Leiden des Amfortas einem doppelten Zweck: sie soll die sittliche Reife des Fragenden beweisen, da er die menschlich schönste Eigenschaft, wahres Mitleid, zeigen soll; anderseits aber soll durch die Frage Amfortas von seinen Leiden befreit werden. Bedingung aber ist für beide Zwecke, daß der Fragende vorher nicht auf die Bedeutung der Frage aufmerksam gemacht ist. Diese Bedingung erfüllt bei der Prüfung des Parzival ihren Zweck: Parzival stellt die Frage nicht, ist also noch nicht sittlich reif. Natürlich kann auch Amfortas von seinen Leiden nicht erlöst werden. Parzival erfährt hinterher den Sachverhalt und erreicht durch ein Leben voll Kampf und Mühe und redlichem Streben die sittliche Reife. Er kehrt zum Gral zurück und stellt die Frage, die jetzt nur noch den Zweck hat, Amfortas von seinen Leiden zu erlösen. Sie hat diese Wirkung, obwohl Parzival über die Bedeutung der Frage aufgeklärt ist: der Dichter hat das Motiv, daß er vorher nicht unterrichtet sein darf, nachdem es seinen (ersten) Zweck erfüllt hat, einfach fallen lassen.

Genau so verfahren selbst neuere Dichter. In Lessings Minna von Barnhelm III, 2 läßt der Major Tellheim das Kammermädchen des Fräuleins um eine Unterredung „ganz unter vier Augen" bitten; wir sind billigerweise gespannt zu erfahren, was er ihr denn zu sagen habe, und hören zu unserer Überraschung (III, 10), als wirklich die Unterredung stattfindet und sie ihn fragt: „Was haben Sie mir denn allein zu sagen?" daß er ihr nichts zu sagen habe, weil das Fräulein

den Brief nicht gelesen habe. Daß dies kein ausreichender Grund ist, ersieht man schon daraus, daß er ihr auch dann nichts zu sagen hat, als er merkt, daß das Fräulein den Brief gelesen hat. Das Motiv der geheimen Unterredung war nur für die Fortführung der Handlung und namentlich, um Szenenwechsel zu vermeiden, nötig — damit hat es seinen Zweck erfüllt und wird aufgegeben; vgl. Wdsp. S. 22/23, wo andere Beispiele angeführt sind, namentlich die auffällige Gestaltung der Handlung in Schillers Braut von Messina, wo die Mutter die Söhne auf Verfolgung des Räubers schickt.

6. S. 280. Wir müssen uns hüten, wenn etwas bei Homer nicht so geschieht, wie es der Verstand fordert, sofort auf ungeschickte Benützung zweier verschiedenen Vorlagen, auf die Arbeit eines Flickpoeten zu schließen. Alle Dichter haben die Handlung auch gegen die Wirklichkeit so gestaltet, wie sie sie für wirkungsvoll hielten, unbekümmert darum, ob diese Darstellung gegen die natürlichen Forderungen des Verstandes verstößt. Nicht nur die Beispiele, die in der vorangehenden Anmerkung angeführt sind, namentlich das letzte, beweisen dies, sondern auch unzählige andere. In der Odyssee z. B. war es durchaus natürlich, daß Odysseus aus der Höhle des Kyklopen raubte, was er konnte, wie die Gefährten rieten — dann wäre aber die prächtige Szene später unmöglich geworden; um sie einzuführen, wagt der Dichter das Unglaubliche, daß er den klugen Odysseus törichter sein läßt als seine Gefährten. Genau dasselbe geschieht nach der Ermordung der Freier; Odysseus mußte sich, wie ihm Eurykleia rät (22, 486—90), reine Kleider anziehen, bevor er vor Penelope trat — dann wäre aber die folgende Szene unmöglich geworden (vgl. o. S. 108 u. Wdsp. S. 27). Im Nibelungenliede mußten die Burgunden aufs Etzels Frage, weshalb sie die Waffen nicht ablegen wollten (Lachm. Str. 1799), von der Warnung, die ihnen geworden, und dem nächtlichen Überfall erzählen — dann wäre aber die ganze folgende Entwicklung durch das Eingreifen Etzels vereitelt worden. Deshalb schweigt Hagen darüber und gibt einen kaum glaublichen Grund an, und der König ist damit zufrieden. In der Gudrun mutet

uns der Dichter zu, daß die beiden jungen Könige Ortwin und Herwig den gefährlichen Kundschafterdienst übernehmen; und als sie dann ihre Schwester und Verlobte zufällig am Strande gefunden haben, nehmen sie sie nicht mit trotz ihrer Bitte, sondern setzen sie der größten Gefahr aus — nur damit die wunderschöne Szene am Abend möglich wird. Die Begründung für ihre Ablehnung ist viel unnatürlicher als die, welche hier Achill vorbringt. Dasselbe geschieht in Dramen. Marquis Posa mußte, als er Don Carlos die Brieftasche abnahm, ihn von seinen Plänen unterrichten — dann wäre aber die folgende Entwicklung der Handlung unmöglich gewesen. Hier hat der Dichter nicht einmal die geringste Begründung versucht, weshalb Marquis Posa so handelt. In Goethes Iphigenie mußte diese in der Beratung, die vor dem vierten Akt zu denken ist, ihren Bruder und Pylades auf das Versprechen aufmerksam machen, das ihr Thoas (*I*, 3) gegeben hat: „Wenn du nach Hause Rückkehr hoffen kannst, So sprech' ich dich von aller Forderung los". Hätte sie das aber getan, dann wäre die weitere, tief ergreifende Entwicklung der Handlung unmöglich geworden. Nun wissen wir zwar (s. o. S. 341), daß für diese weitere Entwicklung Goethe in Sophokles' Philoktet ein Vorbild fand — aber niemand hat deshalb Goethe weder wegen dieses Verschweigens noch wegen dieser Benützung des Vorbildes einen Flickpoeten genannt.

7. S. 328. Bei dem Nachweis des jüngeren Alters von *K* hat auch der „sprachliche Beweis" eine große Rolle gespielt. Nirgends aber hat sich das Unzulängliche und Irreführende dieser Methode so auffällig gezeigt wie gerade bei diesem Gesange. A. Gemoll (Hermes XV, 1880 S. 557—565) hat beweisen wollen, daß dieser Gesang jünger sei als die ganze Odyssee. Dieser Beweis ist entschieden bestritten worden von Sittl, Die Wiederholungen in der Odyssee. München 1882, und von mir BJB 1881 XXVI S. 321/23, zu einer Zeit, wo ich noch von der Wichtigkeit des sprachlichen Beweises überzeugt war. Auffallend waren namentlich die zahlreichen Übereinstimmungen, die *K* ganz allein auch im Vokabelschatz mit der Odyssee hat (A. Gemoll führt deren 13 auf, wovon

allerdings ἐπιστροφάδην, das sich auch Φ 20 findet, zu streichen ist), und die Vermutung schien nicht zu kühn, daß der letzte „Ordner“ der Odyssee auch die Ilias geschaffen habe. Denn nicht nur *K*, sondern auch andere „jüngere“ Bücher der Ilias, wie *I Ψ Ω*, zeigten diese wunderbare Übereinstimmung im „Sprachgut“ mit der Odyssee, so daß Geddes, Problem of the Homeric Poems, London 1878, geradezu die Ilias in „Odyssee- und Achillesbücher“ einteilen konnte. Das Ergebnis wurde von anderen Kritikern ohne Nachprüfung übernommen, so von Wilamowitz HU S. 231 („die Dolonie benützte sicher die Odyssee des letzten Redaktors“) und von Robert, Ilias S. 501 („bekanntlich ist die Dolonie auch das einzige Buch der Ilias, für das sich sprachliche Benutzung der Odyssee mit Sicherheit nachweisen läßt“, wobei auf A. Gemoll und Wilamowitz verwiesen wird, die Einwände dagegen nicht beachtet sind), während Cauer GF² S. 524 sich etwas vorsichtiger ausdrückt, wenn er auch in der Hauptsache geneigt ist zuzustimmen. Nun hat John A. Scott in einer sehr sorgfältigen Untersuchung, Odyssean words found in but one book of the Iliad (The Class. Phil. Vol. V 1910 p. 41—49) sämtliche Bücher der Ilias auf den Sprachschatz dahin untersucht, wieviel jedes einzelne Buch Wörter ganz allein hat, die sonst nur noch in der Odyssee vorkommen, und in einem zweiten Teile die, welche außer diesem Buche sehr selten in der Ilias, häufig dagegen in der Odyssee sich finden, und hat dabei das geradezu überraschende Ergebnis festgestellt, daß *K* mit 17 solchen Worten (A. Gemoll hatte nur 13 gefunden, ähnliche Unvollständigkeit habe ich a. S. 345 a. O. auch für die wiederholten Verse nachgewiesen) zu den Büchern gehört, welche die geringste Übereinstimmung mit der Odyssee zeigen; weniger weist nur *M* (12) auf, wobei auch die geringe Verszahl (470) in Betracht kommt, *Θ* (13), *H* (14) und *Y* (15), während *N* (17) ganz gleich, *Δ* (20), *T* (20), *P* (21) ungefähr gleich stehen. Dagegen weisen die Bücher, die gerade vor der Kritik als alt und selbständig gelten, wie *A* (26), *Λ* (33), *Π* (33), *X* (34) erheblich mehr, z. T. fast die doppelte Zahl solcher Übereinstimmungen auf. Dieser Nachweis

bestätigt in der willkommensten Weise die ganze Unsicherheit des „sprachlichen Beweises“, die ich zuerst Wdh. begründet und oben (Buch I S. 29 u. ff.) näher ausgeführt habe. Wenn trotz meiner Ausführung, die A. Kluge (N. Phil. Rundschau 1892 S. 13/14) „eine Kriegserklärung gegen die jetzt herrschende Behandlung der homerischen Frage genannt hat“, doch der „sprachliche Beweis“ immer wieder benützt wird, um ganz willkürliche Annahmen zu stützen, so ist dies nur ein Beleg dafür, wie unselbständig die Forschung verfährt, wie das ‚iurare in verba magistri‘ heute noch ebenso blüht wie vor zweitausend Jahren. Es muß mindestens verlangt werden, daß ein ernstlicher Gegenbeweis geliefert wird, der die von mir und anderen aufgestellten Bedenken zerstreut.

Es sei hier noch die sprachliche Beschaffenheit von Ω mit einem Worte gestreift. Seit Peppmüllers Kommentar zu diesem Buche, Berlin 1876, gilt der Stil dieses Buches den meisten Kritikern für so schlecht, daß selbst Cauer GF[2] S. 501 das vernichtende Urteil fällt: „Sprache und Stil tragen alle Spuren des Verfalls“ — und trotzdem soll der Gesang nach Cauer von einem „wirklichen und großen Dichter“ sein. Liegt hier nicht wieder ein unbegreiflicher Widerspruch vor? Großen Dichtern hat man noch immer die Fähigkeit zugetraut, ihre Gedanken sachgemäß auszudrücken; sie sind eher sprachschöpferisch aufgetreten, als daß sie den Verfall anzeigen. Tatsächlich findet auch nur eine nörgelnde, unverständige Kritik an diesem Buche soviel auszusetzen (vgl. A. Römer, Ein Dichter und ein Kritiker vor dem Richterstuhle des Herrn Peppmüller, München 1877, und Kammer, BJB 1877 I, S. 138—140). Denn unverständig ist es, in den natürlichsten Herzensergüssen „Anlehnung“ an fremde Vorbilder zu suchen und zu fragen, wo sie ursprünglich sind.[1]

[1] Um nur ein Beispiel dieser verkehrten Erklärung zu geben, so sollen die schlichten Worte, mit denen Hekabe (748) ihre ergreifende Klage beginnt: *Ἕκτορ, ἐμῷ θυμῷ πάντων πολὺ φίλτατε παίδων*, sich anlehnen an *E* 243 (= *K* 434): *Τυδείδη Διόμηδες, ἐμῷ κεχαρισμένε θυμῷ*, und die Änderung erfolgt sein nach Stellen wie *π* 445 f. *τῷ μοι Τηλέμαχος πάντων πολὺ φίλτατός ἐστιν Ἀνδρῶν* u. a.; eine solche

Nun hat A. Scott in der obigen Untersuchung allerdings festgestellt, daß Ω im Unterschiede von K viele Wendungen (42) mit der Odyssee gemeinsam hat, aber er weist mit Recht darauf hin, daß dies am Stoffe liege. Das Anschirren der Maultiere und das Fahren des Wagens, ebenso die Sendung des Hermes, das Aufschlagen des Lagers im Zelte des Achill u. a. kommen wohl in der Odyssee, aber nicht sonst in der Ilias vor; so erklärt sich die Fülle gleicher Ausdrücke. Daß aber im übrigen die Komposition von Ω auf die Odyssee eingewirkt hat und nicht umgekehrt die Odyssee auf Ω, hat gut nachgewiesen Gröger, Rhein. Mus. für Phil. 1904 S. 1—33. Es kann also gar keine Rede davon sein, daß dieser Gesang nach der Odyssee entstanden ist. Aber auch in der Odyssee kann im ganzen von „einem Verfall“ noch gar keine Rede sein.

8. S. 335. Wie schwierig es ist, zu entscheiden, ob Homer eine später vorkommende Sage schon gekannt hat oder nicht, beweist besonders *I*, 287. Wenn hier Agamemnon von drei Töchtern spricht, die in seinem Hause sind, und sie Chrysothemis, Laodike und Iphianassa nennt, Iphigenia aber nicht erwähnt, so ist ebensogut möglich, daß Homer die Sage von Iphigeniens Opferung nicht gekannt, wie daß er sie gekannt habe. Denn Iphigenie war ja, falls sie geopfert war, auch in keinem Falle mehr zu Hause. Finsler hat (S. 36) aus den lieblosen Worten, mit denen Agamemnon *A* 113/14 von Klytaimnestra spricht, sowie daraus, daß der Dichter von Kalchas sagt, er habe durch seine Wahrsagekunst die Griechen nach Troja geführt (*A* 71), geschlossen, daß der Dichter die Opferung Iphigeniens kenne. Möglich ist dies, aber nicht sicher; jedenfalls ist es auffällig, daß in der Odyssee, obwohl hier in γ und δ Gelegenheit gewesen wäre, auf diese Sage nicht angespielt wird.

Über das Parisurteil war schon Anh. 3 (S. 338) die Rede. Daß es erst hier in Ω erwähnt wird, beweist nicht, daß der Dichter es nicht kannte. Denn wir haben wiederholt

---

Vorstellung von Dichtung ist nicht nur gänzlich unbegründet, sondern auch unwürdig, und doch herrscht sie heute noch in weiten Kreisen.

gesehen, wie der Dichter einzelne Züge nachbringt, wenn sich Gelegenheit bietet, ja dies am liebsten dann tut, z. B. bei der Briseis oder bei Patroklos, wenn sie zum letztenmal auftreten. Er führt uns zwar überall in eine bekannte Welt ein, schildert aber gern bei passender Gelegenheit die einzelne Person näher. Sein Verfahren ist dabei ganz verschieden von dem neuerer Dichter. Wir sind niemals auf besondere „Enthüllungen" gespannt; sie werden wie von selbst unauffällig gegeben und erhöhen doch unsere Teilnahme für die Person. Wie anders verfährt dagegen ein neuerer Dichter! Er weckt durch gelegentliche Andeutungen unsere Neugier; wir merken, es liegt ein Geheimnis vor, das der Aufklärung bedarf — und der Dichter klärt es wirklich entweder erst am Ende oder in einem spannenden, sehr wirkungsvollen Augenblick auf. So kennt z. B. in Schillers Wallenstein der Zuschauer schon längst den Verrat Oktavio Piccolominis, die Umgebung Wallensteins ahnt ihn, allen ist das unbedingte Zutrauen des Helden unfaßlich: es muß damit eine besondere Bewandtnis haben. Welche es aber hat, erfahren wir aus Wallensteins Munde erst unmittelbar, bevor er selbst vom Verrate Oktavios ganz zweifellos überführt wird. Die Szene (W. T. II, 3) ist von packender Wirkung, die sich im folgenden noch steigert. Homer aber verzichtet auf solche Mittel; weshalb z. B. Here und Athene die Troer so grimmig hassen, erregt nicht unsere Neugier. Erfahren wir schließlich den Grund, so nehmen wir die Aufklärung hin wie viele andere, die der Dichter aus seiner reichen Sagenkenntnis heraus an passender Stelle gibt.

Schluß.

Wir sind mit unserer Betrachtung der Ilias zu Ende. Ausgegangen sind wir von der Frage: Ist die Ilias in der Gestalt, die sie jetzt hat, das Erzeugnis eines wirklichen Dichters, oder verdient sie den Namen Dichtung nicht, da sie das Erzeugnis einer mehr oder minder mechänischen, vorhandenen Stoff nur ordnenden, nicht schöpferisch gestaltenden Tätigkeit ist? Um diese Frage zu entscheiden, haben wir den Inhalt in allen einzelnen Teilen geprüft und sind dabei nach den Grundsätzen verfahren, die nicht nur hochangesehene Kritiker wie Haupt, Vahlen und Wilamowitz, sondern vor allem auch große Dichter selbst für die Beurteilung von Dichtungen aufgestellt haben: man soll in erster Linie eine Dichtung nicht nach den Forderungen des Verstandes meistern, sondern muß der Absicht des Dichters nachgehen, die Gründe zu erforschen suchen, die ihn gerade zu dieser Form der Darstellung veranlaßt haben.

Wer nun dieser unserer Betrachtung gefolgt ist, wird überrascht gewesen sein, wie fast überall „Fehler" der Anlage, die der prüfende Verstand entdeckt, nicht mechanische Flickarbeit, sondern die schöpferische Tätigkeit eines Dichters verraten. Der Dichter mußte, mit Goethe zu sprechen, den „Fehler" begehen, um eine höhere Schönheit zu erreichen, sei es um eine wirkungsvolle Szene einzuführen, oder um lästige Wiederholung des eben Erzählten zu vermeiden, oder um Abwechslung in die Darstellung zu bringen oder zu einem anderen Zwecke.

Diesen Gründen sind wir nachgegangen und haben sie darzulegen versucht. Natürlich fällt uns nicht ein zu behaupten, daß auch der Dichter in jedem Falle durch solche Gründe veranlaßt worden sei, die Handlung gerade so zu gestalten, wie er es getan hat. Es ist sehr gut möglich, daß er aus dem dunklen Drange des Schaffens heraus ohne besondere Gründe eine Szene gedichtet hat, die jetzt der zersetzenden Kritik argen Anstoß bietet, während wir ausreichende Gründe für ihre Berechtigung an dieser Stelle finden. Es ist auch möglich, daß er anderen, viel höheren Gesetzen gefolgt ist, Gesetzen, wie sie z. B. Plüß in der S. 187 A. angegebenen Abhandlung aufstellt. Aber da von vielen bestritten wird, daß die Komposition der Ilias einem Dichter gehört, so mußten da, wo Fugen sich zeigen, in erster Linie Gründe für den Aufbau nachgewiesen werden, die bei unzweifelhaft einheitlichen Werken von wirklichen Dichtern befolgt sind. Ich habe deshalb zum Vergleich auch seltener Beispiele aus unseren Epen herangezogen, da ja ebenfalls von vielen bestritten wird, daß ein Dichter sie geschaffen habe, auch nicht aus Virgils Aeneide, die reichlich Gelegenheit bot; denn hier weist man darauf hin, daß der Dichter nicht die letzte Hand an sein Werk gelegt hat.

Am meisten dürfte bei der Analyse aufgefallen sein, wie wenig Stellen sich fremdartig in der Umgebung ausnehmen, so daß man an späteren Zusatz oder Einlegung eines Gesanges, der ursprünglich einem anderen Zusammenhange angehörte, denken kann. Es ist dies deshalb so auffällig, weil selbst besonnene Forscher, wie Finsler, unter dem Drucke der allgemeinen Vorstellung solche Einlagen in größtem Umfange annehmen und nur dadurch sich von der herrschenden Meinung unterscheiden, daß sie im allgemeinen geschickte Benützung des überlieferten Stoffes zugeben. Aber ich denke, daß unser Grundsatz, dem Dichter nicht abzusprechen, was der von ihm geschaffenen Anlage der Handlung genau entspricht, sehr viel richtiger und vernünftiger ist als der, den z. B. Finsler aufstellt, wenn er S. 62 schreibt: „Bemerkenswert ist, daß unter den von Andromache (6, 436) aufgezählten Helden Achilleus

fehlt, daß er aber König Eetions Stadt zerstört und dessen Söhne auf der Bergweide überfällt. Der Dichter von Hektors Abschied kennt den Peliden, aber nicht als Mitstreiter Agamemnons, sondern als Eroberer auf eigene Faust. Ganz so erscheint er auch im elften Buche." Es ist doch klar, daß Andromache Achill nicht unter den Helden aufführen kann, die Troja in arge Gefahr an diesem Tage gebracht haben, wenn nach der Lage, die der Dichter durch das erste Buch geschaffen hat, Achilleus gar nicht unter den Kämpfern sein kann. Genau dasselbe gilt vom elften Buche; ebensowenig darf man in den Büchern *M—P* fremde Dichtung sehen, weil hier die Helden nicht mitkämpfen und die Götter so wenig eingreifen. Denn die Hauptshelden sind ja nach der Darstellung des Dichter in *Λ* verwundet, den Göttern aber ist nach *Θ* die Teilnahme am Kampfe verboten. Die Darstellung entspricht also genau der vom Dichter geschaffenen Lage.

Ebensowenig können wir sichere Benützung einer fremden Vorlage dann finden, wenn wir zwar zugeben müssen, daß die Einführung einer Szene vom Dichter schwach begründet ist, sie aber in dem Zusammenhange, den die Kritik als „ursprünglich" annimmt, gar nicht besser begründet ist. So schreibt Finsler (S. 62): „Auch ist Hektors Gang in die Stadt ursprünglich anders motiviert gewesen. Er wollte den Alexandros zur Schlacht zurückrufen, der grollend zu Hause saß." Wir sehen hier davon ab, ob wirklich der Groll des Alexandros jemals eine solche Rolle gespielt hat (s. o. S. 208), aber ist es denn verständlicher, daß Hektor bei der großen Not der Seinen die Schlacht verläßt, um zu versuchen, ob er Alexandros zur Teilnahme am Kampfe bewege, als daß er, wie es jetzt geschieht, versucht, die Stadtgöttin zu tätiger Hilfe zu veranlassen? Das Beispiel Achills wie Meleagers in der Ilias zeigt, daß es weit eher möglich war, einen Gott als einen zürnenden Helden zu versöhnen. In dieser Hinsicht wäre also der Gang Hektors in dem „ursprünglichen" Zusammenhange noch schlechter begründet gewesen, als er es jetzt in der Ilias ist.

Noch unverständlicher freilich ist mir der Standpunkt Cauers, wenn er (GF² S. 508) schreibt: „Den Rahmen, der durch die μῆνις gegeben war, hat der Dichter der Gesänge *B—H* aufs wirksamste zu füllen gewußt. Nicht geschickter hätte er es machen können, wenn er selbst derjenige gewesen wäre, der auf den Einfall gekommen war, solchen Rahmen zu schaffen.“ Aber warum soll er dann nicht auch „den Rahmen“ geschaffen haben? Die Auffassung Cauers ist in diesem Falle so unklar und dunkel, ja widerspruchsvoll (s. JB 1909 S. 217—219), daß es gar nicht möglich ist, sich ein klares Bild zu machen, wie Cauer sich überhaupt die jetzige Einheit der Ilias entstanden denkt.

Aber wenn wir auch auf Grund der Analyse die Ansicht zurückweisen müssen, als bestände die Dichtung zum größten Teile aus lauter Fetzen von Gedichten, die „ursprünglich“ einem anderen Zusammenhange angehörten und nur mit größerer oder geringerer Kunst in den jetzigen Zusammenhang gebracht seien, so bin ich auch weit entfernt, die entgegengesetzte Auffassung zu teilen, die in ihrer schroffsten Form Buchholz, Vindiciae carminum Homericorum 1885 S. 126 mit folgenden Worten ausgesprochen hat: („Homerus) suam quandam et propriam naturam tam constanter servat, ut nihil alieni, nihil adsciti, nihil aliunde desumpti apud eum deprehendatur.“ Ähnlich sagt Wauters, Homère a-t-il existé? (Bruxelles 1888) S. 16: ‚Ne demandez pas ce que Homère a emprunté à ses devanciers. C'est si peu de chose que cela ne vaut pas la peine d'en parler.' Wir sind der Ansicht, daß Homer ganz wie jeder andere Dichter, vielleicht sogar in höherem Maße als die meisten neueren Dichter, überlieferten Sagenstoff, ja schon vorliegende größere oder kleinere Dichtungen benützt hat, z. B. das Meleagerlied s. o. S. 340. Nur müssen wir uns von dem Wahne freimachen, diese „Quellen“ noch heute „rekonstruieren“ zu können. Wie niemand aus Goethes Iphigenie oder Schillers Braut von Messina die Quellen wiederherstellen könnte, wenn sie nicht zufällig noch vorhanden wären, so ist es auch bei Homer. Daß ihm eine reich entwickelte Dichtung

vorlag, die er benützen konnte, zeigen nicht sowohl die „Fugen“ der Darstellung als die Tatsache, daß er uns vom ersten Gesange der Ilias ab in eine ganz bekannte Welt einführt und von allen Zuhörern Kenntnis dieser Welt voraussetzt.

An dieser Entwicklung der Sage wie an der Ausbildung der Sprache und Metrik haben sicher sehr viele Dichter vor ihm und mit ihm gearbeitet; aber deswegen von „Dichtern der Ilias“ zu sprechen haben wir kein Recht — man müßte denn auch von Dichtern etwa der Sophokleischen Elektra sprechen, weil der Dichter nicht bloß die äußere Kunstform, den Dialog und die Sprache der Chöre, sondern auch die Sage, ja einzelne ganz individuelle Züge von seinen Vorgängern benützt hat. Auch ehe Sophokles' Elektra entstehen konnte, haben sehr viele Dichter die Sprache wie den Stoff gemodelt, und trotzdem wird das Verdienst des Dichters, sie geschaffen zu haben, nicht gemindert; wir empfinden sie als ein einheitliches Werk und sprechen nicht von den „Dichtern“ der Elektra. Wie verschieden die Dichtung ausfallen kann, trotz Benützung desselben Sagenstoffes und derselben Kunstform, zeigen gerade Aischylos' Choephoren und Euripides' Elektra im Vergleich zu der Dichtung des Sophokles. Wir haben keinen Grund, anzunehmen, daß das Verhältnis von Homers Dichtung zu der seiner Vorgänger oder Nachfolger wesentlich anders gewesen sei.

Damit kommen wir zum Schluß. Der schönste Erfolg meiner Arbeit wäre, wenn sie nicht nur eine Versöhnung der widerstreitenden Ansichten anbahnte, sondern auch die Aufgabe der homerischen Untersuchungen in richtige Bahnen leitete. Wir finden in der Ilias wie in der Odyssee zahlreiche „Rudimente“ sowohl älterer Vorstellungen wie älterer sprachlicher und metrischer Formen. Diesen nachzugehen und sie zu erklären, wird noch lange Gegenstand der Untersuchung und Forschung sein; aber diese wird nur dann in den richtigen Bahnen wandeln, wenn sie dabei völlig absieht von der sogenannten höheren Kritik und nur rein objektiv den Tatbestand feststellt. Untersuchungen z. B. wie die Bürtheims über die Aianten oder die Staehlins über das Hypoplakische

Theben haben mit dem Alter der Gesänge der Ilias gar nichts zu tun. Dasselbe gilt von den Untersuchungen z. B. Kluges oder Schröders über den homerischen Versbau oder Bechtels über die Vokalkontraktionen. Wenn wir sehen, wie ich an vielen Beispielen gezeigt habe, daß wir in unbestritten einheitlichen Dichtungen Ansichten finden, die auf ganz verschiedene „Kulturstufen" hinweisen, so haben wir kein Recht, deshalb die Einheitlichkeit der homerischen Gedichte anzuzweifeln, weil wir hier dasselbe, vielleicht in etwas höherem Maße als anderwärts finden. Ebenso sicher ist, daß auch spätere Dichter ältere sprachliche und metrische Formen verwandten. Auch Homer muß dieses Recht zugestanden werden.

Sehen wir von diesen Untersuchungen ab, die ganz unabhängig von der Frage nach dem höheren oder jüngeren Alter eines Gesanges der Ilias geführt werden können und z. T. auch geführt sind, so bleibt für die Beurteilung der Ilias wie der Odyssee als Dichtungen allein der Inhalt und die Form der Darstellung übrig. Auch diese Untersuchung kann nur dann richtige Bahnen wandeln, wenn sie ganz vorurteilslos an die Frage herantritt. Sie darf weder von der Vorstellung ausgehen, daß ein Idealdichter, den es nie gegeben hat, die Dichtung geschaffen habe, noch von der Meinung, daß gar kein Dichter sondern nur ein mechanischer Bearbeiter der Urheber der jetzigen Einheit sei. Denn im ersten Falle wird sie alles, was mißfällt, ohne weiteres einem „Nachdichter" zuschreiben, im zweiten wird sie sich gar keine Mühe geben, der Absicht des Dichters bei der Gestaltung des Stoffes nachzugehen, die Schwierigkeiten, die die Darstellung machte, zu erwägen und die Mittel, mit der sie überwunden sind, aufzuspüren. Das Wort Jakob Grimms (Kl. Schr. I, 50): „Wir haben durchaus keinen sicheren Anhalt, für jene Zeit eine fehlerlose Vollkommenheit des Gestaltungsvermögens anzunehmen", wird von den meisten Kritikern gar nicht beachtet. Wir haben in unserer Untersuchung eine Reihe „Fehler" aufgefunden und sie z. T. erklären können mit der Technik des Dichters. Aber auf diesem

Gebiete ist, wie der Aufsatz A. Römers „Zur Technik der hom. Gesänge" zeigt, noch sehr viel zu tun, namentlich in der Gestaltung des Textes im einzelnen. Je besser wir diese Technik kennen lernen, um so mehr wird manches jetzt Auffällige Erklärung finden, und um so leichter wird es werden, wirklich Unechtes, d. h. spätere Zusätze eines Rhapsoden, vom Echten zu unterscheiden. Möge diese Untersuchung dazu Veranlassung werden!

Register.

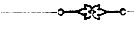
I.

Technik des Dichters:

II.

III.

(Hier werden nur die Stellen angegeben, die außer der zusammenhängenden Analyse besprochen sind).



Ästhetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles.

Von Prof. **Dr. A. Müller.** Mit dem Kopfe der lateranischen Sophokles=Statue in Lichtdruck. 525 S. gr. 8. br. ℳ 5,60, geb. ℳ 6,60.

Monatsschrift für höhere Schulen. IV. Jahrg. 12. Heft:

Ich bin in der glücklichen Lage, seine Schrift als eine hervorragende Arbeit, als eine Leistung von bleibendem Wert bezeichnen zu können. — Müller hat alle Eigenschaften, die einer haben muß, der eine Art von abschließendem Werk über einen Schriftsteller wie Sophokles schreiben will. Er hat sich das Ziel gesetzt und verliert es nie aus den Augen, nicht allein der Schule, sondern auch den Gebildeten unseres Volkes zu dienen, denen der Trieb zu der stillen Schönheit hellenischer Dichtung noch nicht verdorrt ist; darum ist er bemüht gewesen, und mit schönem Erfolge bemüht gewesen, die Forderung strenger Wissenschaft mit lesbarer Darstellung zu vereinigen. . . . Was der Verfasser bietet, ist so inhaltreich, so gediegen und so sachgemäß geformt, daß der Leser sich immer angezogen fühlt und ebensosehr unterhalten wie belehrt und in seiner Erkenntnis gefördert wird. Christian Muff, Porta.

Wochenschrift für klassische Philologie. 1904. Nr. 40:

Ref. erkennt gern an, daß das Buch von Ad. Müller auf einem gründlichen Studium des Sophokles und großer Vertrautheit mit dem Gegenstande beruht und mit voller Hingabe und wohltuender Wärme in gewählter Form der Darstellung geschrieben ist, und er zweifelt nicht, daß es viele Freunde und Leser finden wird. Insbesondere scheint es ihm als ein geeignetes Werk für Lehrer- und Schülerbibliotheken zu empfehlen, dürfte indes auch solchen Lesern, die der Schule entwachsen sind, aber der antiken Literatur noch ihr Interesse bewahrt haben und sich nicht bloß mit einer oberflächlichen Kenntnis der klassischen Werke begnügen wollen, eine willkommene Gabe sein. H. G.

Pädagog. Archiv. 1905. Juli- und Augustheft:

Es ist kein leicht zu lesendes Buch, keines von den neuerdings sich mehrenden „bequemen Hilfsmitteln“ für den Lehrer, die — den Stufenunterschied vorbehalten! — in fataler Weise mit den Eselsbrücken für die Schüler eine gewisse Geistesverwandtschaft zeigen. — Aber dafür bedeutet es für den wissenschaftlich vorgebildeten Lehrer eine vorzügliche Einführung in den Geist der sophokleischen Dichtung sowie in den des antiken Dramas im allgemeinen und gibt nicht nur für die Behandlung des Sophokles, sondern für die dramatischen Dichtungen überhaupt höchst wertvolles Material. Vollauf verdient es daher in den Lehrerbibliotheken seinen Platz. Julius Ziehen, Berlin (Wilmersdorff).

Ein ästhetischer Kommentar zu Homers Ilias.

Von **Eduard Kammer.** 3. umgearbeitete Auflage. Mit einem Lichtdruckbilde. 396 S. gr. 8. br. ℳ 4,—, geb. ℳ 5,—.

Wochenschrift für klass. Philologie. 1902. Nr. 25:

Die zweite Auflage des bekannten Werkes ist in allen Partien mehr oder weniger umgestaltet; seine Vorzüge sind dieselben geblieben, Neues von Bedeutung ist hinzugekommen. Überall finden wir ein liebevolles Eindringen in die homerische Welt, tiefes Verständnis für die Bedeutung des Dichters, sicheres Gefühl für echte und für falsche Poesie. Karlowa, Pleß.

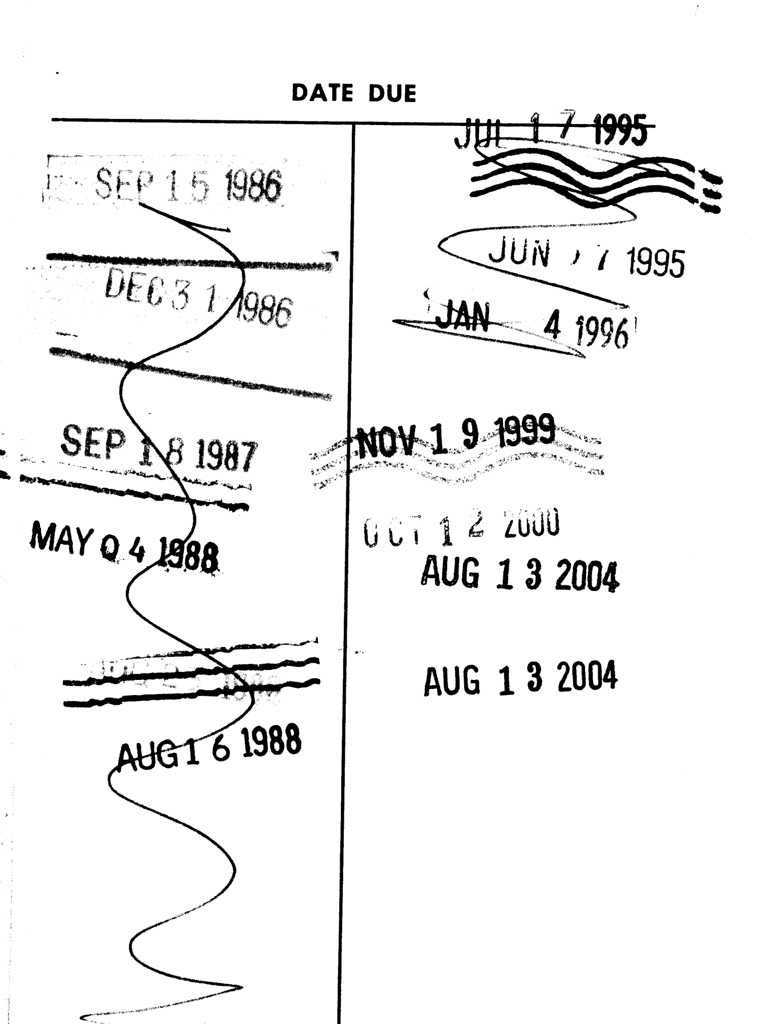
Beilage zu 139 der Neuen Preuß. Kreuz=Zeitung:

Kammers ästhetischer Kommentar zur Ilias ist ein seit länger als einem Jahrzehnt bekanntes und geschätztes Buch. Es bietet viel Anregung und Belehrung. Ich beschränke mich darauf, zu sagen, daß vor allem diejenigen, die das Glück haben, mit ihren Schülern die Ilias zu lesen, gut tun, sich bei Kammer Rat zu holen, daß Studierende der Philologie, vielleicht auch schon vorgeschrittene Primaner, durch dieses Buch bequem mit der kritischen Methode bekannt gemacht werden, und daß auch mancher Gebildete, der für eine hohe Poesie noch empfänglich ist, diese Auslegung mit Genuß lesen wird.

Ganz neu ist erschienen:

Ein ästhetischer Kommentar zu Aischylos' „Oresteia“.

Von **Eduard Kammer.** Mit einem Lichtdruckbilde. 217 S. gr. 8. br. ℳ 3,—, geb. ℳ 4,—.


SEP 15 1986
DEC 31 1986
SEP 18 1987
MAY 04 1988
AUG 16 1988
JUL 17 1995
JUN 17 1995
JAN 4 1996
NOV 19 1999
OCT 12 2000
AUG 13 2004
AUG 13 2004



